目　录

导读　泪光中的笑声 …………………………………… 1
1　俄罗斯序曲 …………………………………… 1
2　浪子 …………………………………………23
3　梦想的年代 …………………………………46
4　赌徒 …………………………………………82
5　远渡重洋 ………………………………… 119
6　逛高级场所　扮练达小丑 ……………… 151
7　浪子回头 ………………………………… 182
8　斯大林万岁 ……………………………… 220
9　战争与和平 ……………………………… 260
10　垂暮 ……………………………………… 287

1

俄罗斯序曲


普罗科菲耶夫的漫画像

弗南·杜克(Vernon Duke:他是生于帝俄时期的歌曲作曲家,本名弗拉基米尔·杜克斯基〔Vladimir Dukelsky〕)一度形容普罗科菲耶夫的长相,犹如“一个北欧牧师和足球队员的混合产物”:

他的嘴唇厚得不寻常……这让他的面孔看起来有股奇异的促狭之感,就像是个男孩,心痒难耐地想着要明知故犯地恶作剧一场。

即使到了他辞世40多年后的今天,我们还是很难为谢尔盖·

谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫（Sergey Sergeyevich Prokofiev)这个人定位。当我们反思他的音乐对我们的意义时，就会发现我们最好先厘清何以我们对他的音乐有着莫衷一是的态度。如果就事论事，普罗科菲耶夫的成就可谓不辩自明,他的许多乐曲进入了经典的常演曲目



双面游行圣像,诺夫哥罗德(Novgorod,1531)。正面,神的母亲

之列，诸如他的剧场音乐、电影配乐、交响曲、协奏曲、清唱剧、奏鸣曲等，这一点是当代任何其他作曲家所不能及的。但在另一方面，普罗科菲耶夫的音乐虽具备了20世纪作曲家少有的趣味盎然的特质，但他又缺少一些浓密深邃、沉潜于内的精神性，而这是我们一般用以定义“大作曲家”的标准。这点似乎也不足为奇，因为他表现在《彼得与狼》(Peter and the Wolf)、《基日中尉》(Lieutenant Kije)及《古典交响曲》(Classical Symphony)中喜剧的一面，为我们所熟知，然而显现他另一面天才的多部杰作，比如第一小提琴奏鸣曲、第六交响曲乃至史诗歌剧《战争与和平》，却相对受到忽略。他若干作品的广受大众欢迎，反而使他庞大创作中的许多传世之作隐而不显。

普罗科菲耶夫出生成长于沙皇帝俄时期，在1918年之前，他以音乐界坏小孩之姿为自己打出一片天地。俄国大革命之后，他离乡背井，在美国住了一阵，其后主要活跃于巴黎。到了30年代，他开始与改朝换代的祖国重修旧好，生命中的最后17年在苏维埃社会主义共和国联盟度过，而在惟斯大林是奉的国家文化环境中，他既受到奖掖鼓舞，也遭到打击扼杀。

我们可以说，普罗科菲耶夫和当代其他著名作曲家比起来，其音乐和时代环境更有着密不可分的互动关系。对于注重政治层面的音乐史家来说，普罗科菲耶夫是个再好不过的研究题材，也正因此，人们经常以意识形态论战的角度看待他，而不是真正对他作全盘理解。有



双面游行圣像，诺夫哥罗德。反面，圣尼古拉斯

论者把普罗科菲耶夫西方时期创作的音乐全部批得一文不值，但也有人将其讨论普罗科菲耶夫的著作取了“一场苏维埃悲剧”的副题。

普罗科菲耶夫苏维埃时期的音乐，是否透显出由衷而发的民族精神？还是说作为“共产主义颂扬者”的这位作曲家，和旧俄的民族乐派诸大师之间实是形同而质异？

无论怎么看，普罗科菲耶夫回归苏联一事，就是他难舍故国之情的明证。我们要认识其人其乐，就得对俄罗斯极其独特的历史背景和音乐传统作一番了解。

杰拉德·亚伯拉罕(Gerald Abraham)写道：

> 说俄罗斯一直到 18 世纪中叶都没有富有生机的音乐传统，并不算夸张，也就是说俄罗斯一直没有历经长期扎根并逐步演变的音乐传承，没有音乐爱好者来予以臧否论评及襄助培养……

俄罗斯有好几百年时间与流行于欧洲的音乐文化完全隔绝，不像西斯拉夫民族，他们信奉罗马公教，因此得以浸淫于这一文化氛围中。罗马公教在中世纪主宰一切，包括音乐、艺术及文艺在内，但东正教则禁绝乐器在礼拜仪式中使用。中世纪时期的俄罗斯，职业的世俗乐师叫作 skomorokhi，他们相当于西方的 jongleurs，亦即浪迹四方的游吟诗人，其谋生技能包括杂耍卖艺在内。东正教教会不仅禁止在教堂奏乐，即使王室贵胄宫廷中的乐手，也经常在教会的压力下丢失饭碗，因此 skomorokhi 一向被视为是社会的贱民阶层。一直到 17 世纪晚期，五线谱才传入俄罗斯，而直至 18 世纪初叶，一般可闻的乐音只有礼拜仪式音乐和民谣，此外就只有皇室仪典的奏乐，以及居家唱颂的圣歌。其后帝俄及苏联音乐所有的发展道路，乃是政治力运作下自外而内塑造的结果。

俄罗斯音乐史上首度重要的创新，是 18 世纪 30 年

代由意大利人士引入，他们包括表演音乐喜剧(commedia per musica)的艺人、器乐手及作曲家等。由于彼得大帝的西化政策，“音乐”很迟才成为一种自上而下强加于俄国人的外来文化概念，但彼得大帝自己对音乐并无太大兴趣，因此他只是引进了一些鼓号乐手就心满意足。其后在凯塞琳女皇的庇护下，音乐继续传入俄罗斯。1733 年，那不勒斯的歌剧作曲家弗朗西斯科·阿拉亚（Francesco Araja, 1700 ~ 1770）就任宫廷乐长(maestro de cappella)，他一待 25 年，其间所作乐曲虽未普及于俄罗斯一般人民，但至少让文化精英阶层开始习惯于享受这种西式的艺术形式。

对于当时富有的贵族阶级而言，蓄有私人的农奴管弦乐团并非难事：

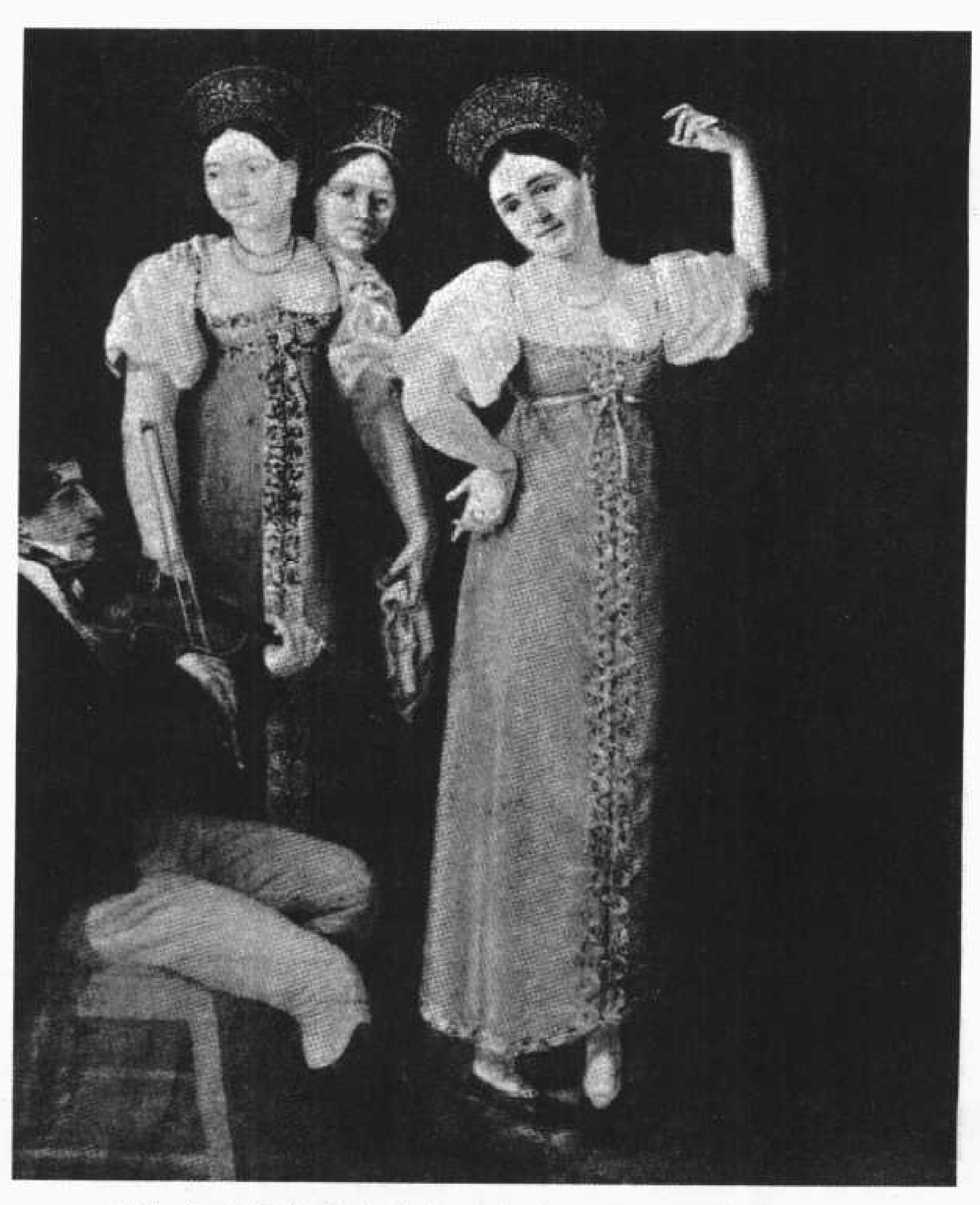
> 出售一名会拉奏小提琴及写字的庄园农奴。另售两头英国母猪及一匹丹麦骏马。

类此的分类广告不时见于这时期的俄罗斯报章，而俄罗斯最早的一些专业音乐家，例如作曲家叶夫斯季格涅伊·福明(Evstigney Fomin, 1761 ~ 1800)，就是接受过意大利人调教的农奴。

外来的乐人有的是到俄罗斯作短期停留，有的则在此长居久住，他们以俄文的歌词创作歌剧，有时也直接从俄罗斯风土文物中取材。文森特·马丁·索勒（Vicente Martiny Soler, 1754 ~ 1806）写作了多部这样的歌剧，其中



凯塞琳女皇。她是女皇，也是剧本作者



19世纪初俄罗斯的家庭音乐演奏，约绘于1825～1850年

两部《英雄柯索梅多维奇遇难记》(The Grief of the Hero Kosometovich)及《费祖尔父子》(Fedul and His Children)的剧本,还是与凯塞琳女皇共同撰写的。

以梅柯夫(V. Maikov)的剧词为本的歌剧《村庄假期》(The Village Holiday)是这样描写农奴的快乐生活的:

我们过着快乐的生活,
每个小时都在工作;
我们在田里的日子
快活而欢喜;
我们用双手劳动,
这样勤苦度日
就是我们的职责;
我们缴纳免役税,
在我们领主的督促下
过着幸福的生活。

这里皇室贵族统制的用意不言而喻,不过如果同普罗科菲耶夫的《斯大林万岁》(Zdravitsa)的开头几句唱词作个比较,会是一件有趣的事。根据普罗科菲耶夫的苏联传记作者涅斯耶夫(Israel Nestyev)所言,这里“表达了自由自在劳动的喜悦”:

我们肥沃的土地未曾有过像这样的丰收,
我们村民未曾像这般的满足,

生活未曾这般顺畅，精神未曾这般昂扬。
一直要到今天，
庄稼要到今天才有这般的青绿。

赫拉波维茨基（Khrapovitzky）是凯塞琳女皇的枢密官，他曾协助她写作多部歌剧歌词。1790 年他在回忆录中写道："法国由于豪奢无度及罪恶滋生而国运衰微；我们必须维护道德。"1939 年时的斯大林对于西方国家也有同感，因此普罗科菲耶夫只能屈仰上意。

在凯塞琳女皇驾崩后，朝廷不再特别要求立竿见影的西化，此时主要的转化动力来自公侯贵族阶层。当沙皇尼古拉一世诏令亚历克赛・利沃夫（Alexey Lvov）将军创作一首国歌来取代原来的《天佑吾皇》（God Save the King）时，热诚的音乐爱好者如拉祖莫夫斯基伯爵（Count Razumovsky）及尼古拉・加里辛亲王（Prince Nikolai Galitsin）曾委托贝多芬创作了数首弦乐四重奏。尽管如此，俄罗斯的音乐圈还是范围有限，没有全国性的音乐基础可言。一直要到 19 世纪 30 年代，俄罗斯才出现在音乐技艺上可与西方等量齐观的音乐家，其中最杰出的是米哈伊尔・格林卡（Mikhail Glinka，1804 ~ 1857），他的歌剧为俄罗斯古典正统音乐奠定了基石。

旧有的音乐传统，并不是说消失就消失。这个传统在皇室鼓励下始，也在皇室推动下终，而促成这个结果的是安东・鲁宾斯坦（Anton Rubinstein，1829 ~ 1894），他和女大公海伦娜・帕夫洛芙娜（Grand Duchess Helena



米哈伊尔·伊凡诺维奇·格林卡的塑像，矗立在斯摩棱斯克(Smolensk)

Pavlovna）相善，她爱好音乐又人缘极好。在鲁宾斯坦的提议下，俄罗斯音乐协会在 1859 年成立，圣彼得堡和莫斯科开始有了固定的管弦音乐会演出季。1862 年，圣彼得堡创办了音乐学院，莫斯科也在 1866 年跟进（可以顺带一提的是，鲁宾斯坦是普罗科菲耶夫的母亲玛丽亚·普罗科菲耶娃尊崇的音乐偶像）。音乐学院最早的师资阵容多是外国人士，这引来了斯拉夫本土派人士的反对，他们认为俄罗斯自家的东西绝不逊于舶来品，因此在米利·巴拉基列夫（Mily Balakirev, 1837～1910）的推动及富有的赞助者的支持下，圣彼得堡出现了第二所音乐学院，双方各自以筹划推出管弦乐音乐会较劲。此前，俄罗斯的管弦乐团几乎只存活在剧院中，如今有了这样大好的演出机会，遂如雨后春笋般迅速勃兴起来。

伴随这股音乐洪流而来的，是哲学思潮的一次大转型，即"社会责任感"理念在俄罗斯生根发芽。19 世纪中期的俄罗斯批评家，在别林斯基（V. Belinsky）首发其难的倡议下，认为艺术及文学必须呼应社会之脉动，这一思潮影响巨大，其后的整个俄罗斯知识界皆在其笼罩之下，而音乐界自然难以独免。

这派批评家也不是要艺术家一定得以天下兴亡为己任，直接或间接地以宣传教化的方式来改造社会，不过一些俄罗斯作家确有这种信念，例如车尔尼雪夫斯基（N. Chernyshevsky）教化意味浓厚的小说《怎么办？》（What is to be done?）对列宁产生了深远的影响。这时期视为理所当然的文化教条基本上有：如果你要对公众发

言，就必须讲出依你所见的真理，而人不可能外在于社会，因此你如是真实无伪，你就无可避免地会同时表现出当代生活的大我（社会）及小我（个人）两个层面。这被视作艺术家无可逃避的责任，如果他不服膺此一准则，就是在扭曲现实。格林卡及其追随者所作的俄国歌剧中常见的合唱场面，为的不仅是营造戏剧效果，更是意图藉此来表现人民大众具体生活的所思所见。当澎湃一时的热潮消退，而人们也看清19世纪60年代的政治改革成效有限，许多音乐家仍继续站在自由开明运动的前线，在乐作中念念不忘追摹“现实主义”的理念，其中最具代表性的莫过于莫德斯特·穆索尔斯基（Modest Mussorgsky，1839～1881）：

我要描写的是人民大众；我睡觉时看到他们，我吃饭时想到他们，我喝酒时，他们就在我眼前，完整、庞然，没有丝毫美化矫饰。

也许我们习惯于认为的一些共产主义特质，其实有着俄罗斯民族性的根源。普罗科菲耶夫后半生皆被笼罩在苏联“社会主义现实主义”文艺政策之下，追根究底是不是和俄罗斯东正教会几百年来所做的一样，乃是当政者意欲维系此一传统的一种控制呢？这里，再引述杰拉德·亚伯拉罕的话：

苏联的共产主义可以视作一种世俗形态的宗教，它

在现代俄罗斯帝国中的开展声势浩大，一如天主教在西班牙的开展、新教在盎格鲁-撒克逊的开展中所扮演的角色，其间类比相当接近。

尽管巴拉基列夫以音乐推动社会改革的努力未能持久，但俄罗斯音乐家的务实主义理想性格，却是历久不衰。在 1905 年 1 月 9 日(俄历:俄罗斯一直要到 1918 年元月底，才实行新历法〔格里高利历法〕。在沙皇时期旧历下，俄历和西方历法相差了 13 天。)的“血腥星期天”事件中，数以百计的和平示威者在圣彼得堡的皇宫广场惨遭屠戮，其后，这股思潮更是暗潮汹涌。普罗科菲耶夫在圣彼得堡音乐学院的课业为此一度中断，到 2 月 2 日，莫斯科报纸《我们的日报》(Nashi Dni)刊出一封由 29 位



莫德斯特·彼得洛维奇·穆索尔斯基

知名莫斯科音乐家联合签名的公开信，其中包括拉赫玛尼诺夫及赖因霍尔德·莫里佐维奇·格里埃尔(Reinhold Moritsevich Glière，1875～1956)，后者是普罗科菲耶夫的首位业师：

惟有自由的艺术始有活力可言，惟有自由的创作才能充满喜悦……当我们的土地上没有思想及良心的自由，也没有言论及出书的自由……那么身为一个“自由艺术家”，就成了一大讽刺。我们不是什么自由艺术家，而是像所有俄罗斯公民一样，是被今日的反常的社会境况剥夺公民权的受害者。依我们之见，出路只有一条：俄罗斯终究必须踏上从根本上改革的路途……

然而，在普罗科菲耶夫即将崭露头角的1905年，乐坛已没有一条明确的创作道路可遵循，因为俄罗斯在大革命前的25年间，经历了一场翻天覆地的文化艺术变革，这位新秀作曲家必须在万象纷呈、百家齐出的俄罗斯艺坛中，寻觅建立自己的音乐风格。当时在文化知识圈，各种哲学思辨如火如荼地进行着，马克思主义甚受不少知识分子的青睐，但另一派人士力主个人独创至上论，他们认为个人追求独创性乃是至高无上的价值，艺术家除其艺术外别无其他责任，有人甚至赋予其宗教般的神圣地位。

亚历山大·斯克里亚宾(Alexander Scriabin，1872～1915)的惊世骇俗言行，是这股风潮的最极端的代表。对

斯克里亚宾这位极度自我中心的作曲家来说，救赎并不来自社会革命领导人，而应求助于一位统合所有艺术的弥赛亚，为人类提供一部"新福音"，取代原来的《新约·圣经》。那么谁是这位新基督呢?斯克里亚宾当仁不让：

我是造化的极致，我乃
终极的目标，万流的归宗。

斯克里亚宾在瑞士和一个具有激进思想、名叫奥托的渔夫过从甚密，他似乎想像自己是在日内瓦湖上泛舟，向世人传道。

像斯克里亚宾这样的音乐家毕竟是少数，普罗科菲耶夫在音乐学院所从学的，仍是一些比较传统保守的饱学之士，如尼古拉·里姆斯基－科萨科夫（Nikolay Rimsky-Korsakov， 1844～1908）、亚历山大·格拉祖诺夫（Alexander Glazunov，1865～1936）及安那托尔·李亚多夫（Anatol Liadov，1855～1914）。斯克里亚宾追求所谓的"普罗米修斯"式集大成的艺术统合，满心以为可以藉此改变整个世界，许多人可不存这种幻想。所谓物极必反，随着新一代作曲家的出现，就产生了对这种天马行空式的艺术流派的反动，也就是新形态的"现实主义"的出现。大约自 1910 年起，新一波的俄罗斯作曲家开始初露锋芒，他们以崭新的面貌出现，既是诗人也是技匠，他们可以在现实的世界中悠游自在，用不落俗套的鲜明语言向大众吟唱宣说，取代了朦胧难解的象征语法。普罗科

菲耶夫一心要成为他们中的一员。

当普罗科菲耶夫初以天才作曲家兼钢琴家之姿技惊四座时，他的流派色彩似乎再清楚不过。保守的听众惊骇于他的乐法的突兀大胆，很快他就被划归现代乐派之列。然而时至今日，他的定位却变得模糊不清。他一方面是喜欢耸人听闻的革新之士，另一方面却又依循传统，努力写出清晰流畅的音乐旋律，因此他不时会落得两面不讨好。这两方面的代表性人物，一是伊戈尔·斯特拉文斯基(Igor Stravinsky, 1882 ~ 1971)，他作为 20 世纪音乐界的毕加索的地位早已确立；另一个则是德米特里·肖斯塔科维奇(Dmitri Shostakovich, 1906 ~ 1975)，他在西方音乐史家眼中，常被视为传统派的代表。普罗科菲耶夫相形之下就显得难以归类，他的乐曲并不被视为“当代音乐的源头活水”。他和这两位俄罗斯巨匠都有私交，但和两人相比较，他的音乐进程一直在迂回折转，摇摆于各种天差地远、格格不入的乐风与旨趣之间。就连好友佳吉列夫，都数落普罗科菲耶夫对音乐风格不能专情，他说：“艺术就是要知所爱恨，不然你的音乐会毫无个性可言。”普罗科菲耶夫反驳：“可是这样只会变得狭隘。”佳吉列夫一言顶了回去：“大炮要射得远，就不能分散火力。”这可谓一语中的，我们听普罗科菲耶夫纯熟至极地搬弄各种技法时，有时不免觉得其中投注的情感不够，有一种根本上的无所依从之感。

我们要在普罗科菲耶夫的非戏剧性乐作中，才比较容易找到他手法趋于凝练统合的范例，一如威廉·奥

斯汀（William Austin）所言：



1913 年的伊戈尔·斯特拉文斯基，考克图（Jean Cocteau）绘

到一次大战末期，为了从《锡西厄组曲》（Scythian Suite）及《丑角》（Buffoon）的创作压力中稍得纾缓，他创作了五首他最为可人的乐曲，也就是第一小提琴协奏曲、《古曲交响曲》、第三钢琴协奏曲以及第三、第四钢琴奏鸣曲。在二次大战期间，仿佛是要与《灰姑娘》（Cinderella）互补一样，他写下了五首最具挑战性的重量级乐曲，亦即第一小提琴奏鸣曲，第六、第七、第八钢琴奏鸣曲，以及第五交响曲。《锡西厄组曲》和《灰姑娘》之间有着天壤之别，但这十首乐曲显然同属一个世界，当然其间隔了 20 年时间，故而后五首作品的幅度更趋恢宏，手法上也更能以简御繁。

我们如何才能进入普罗科菲耶夫的音乐世界，开始对其风格有所掌握?对于自己的乐曲经常被贴上“诡谲怪诞”的标签，普罗科菲耶夫感到相当不满，他自认作品中任何“戏谑式”的突兀手法，都是依循于四个“基本走向”的：

首先是古曲走向，这可以追溯到我的幼年时期，以及我听母亲弹的贝多芬奏鸣曲。这一走向有时以新古典的形式展现（……《古典交响曲》……）。第二个是现代走向，这开始于我有一次碰到塔纳耶夫（Taneyev），他责怪我的和声手法“粗糙”。一开始我致力于建立自己的和声语言，之后发展为探索可用以表现强有力情感的语法（……《讥刺曲集》〔Sarcasms〕、《锡西厄组曲》……《邪恶的暗示》〔Suggestion Diabolique〕……《赌徒》〔The Gambler〕、《七，是七》〔Seven, they are seven〕、五重奏及第二交响曲）。这走向虽以和声语言为主，但也包括了旋律、管弦乐法及戏剧性方面的创新。第三个是托卡塔（Toccata）或是“运动力”的走向，这可以说来自于舒曼的托卡塔，我第一次听到这些曲子时受到很大冲击（Op. 2 的练习曲、Op. 11 的触技曲……第二协奏曲的谐谑曲、第五交响曲的触技曲，以及《锡西厄组曲》、《钢铁之舞》〔Pas d'Acier〕，或第三协奏曲中若干乐段旋律音型的强力反复）。这或可说是最次要的一个走向。第四个是抒情的走向：一开始只是个若有所思、出神冥想的情绪，不是必然和该段旋律有关，或至少是就长段的旋律

来说是如此(……《秋意》〔Autumnal〕……)，有时则成为长段旋律的一个片断(……第一小提琴协奏曲的开头处……《老祖母的故事》〔Old Grandmother's Tales〕)。这一走向到后来才开始为人注意。我有很长一段时间被认为没有抒情的天分，而也正由于乏人垂青，这方面发展得很慢。但随着时日既久,我愈来愈注重创作中的这一层面。

从普罗科菲耶夫返回俄罗斯祖国前不久的一些作品中，确实可以看出他努力不想让斯特拉文斯基这位乐坛新宠抢尽风头，语不惊人死不休的意图使他的“抒情走向”受到压抑，但这却是他作为一个20世纪作曲家最独树一帜的傲人之处。因为归根结底，他的乐曲之所以如此深具个人色彩,旋律无疑是最主要的一个因素,不论是他为人熟知的“戏谑式”的急转直下、玩世不恭的曲调,还是他在波澜壮阔、浪漫深情的时刻所写下的精彩万分的旋律。

普罗科菲耶夫一向都说，他的主要兴趣不在乐曲的节奏,而在于写出好的主题来,他所谓好的主题,是一听就知道是出自他的手笔的曲调旋律。他的乐风深深植根于过去,只是他原创性的和声手法,为旧有的事物注入了新的生命。他的管弦乐手法有时会不知所以地时好时坏,但一般而言其中流露的平衡感及想像力,总能令人留下深刻的印象。他和许多俄罗斯作曲家一样，选择以传统曲式如交响曲、奏鸣曲作为挥洒的空间。

普罗科菲耶夫最重要的创新之一，是开创出真正现

代的钢琴演奏风格。他是最早将钢琴视如打击乐器的开路先锋之一，由于他超凡的钢琴技艺，他很早就将其打击乐器的特性发挥得淋漓尽致。他的许多钢琴曲早就进入常演曲目之列，他不像勋伯格那样以颠覆传统为能事，但在现代键盘创作领域仍是雄踞一方，足堪和创意无尽的巴托克以及光耀灵动的梅西安(Messiaen)相提并论。

普罗科菲耶夫的乐曲，可说是万变不离其宗地深深植根于俄罗斯传统，与格林卡、穆索尔斯基乃至柴可夫斯基一脉相承。于今仍有一种论调，认为普罗科菲耶夫是由于在西方郁郁不得志，才会黯然返回苏联，接受当局宣扬的要重现19世纪式的国民乐派与“社会主义现实主义”模式的那一套，实情并非如此。他的回归祖国，乃是他藉以重拾自然本性之举。苏联当局要求他写出“明白晓畅”的乐风，到后来无疑变得教条化，在他晚年更成为一种磨难，但共产党的指示在很大的程度上，似乎正投合了普罗科菲耶夫性喜的单纯明了、他由衷的爱国热忱以及他遇事皆能全力以赴的兢兢业业的态度。他个人历经了磨难，但他的音乐直至1948年都未受到创伤。

在苏联，不消说生产出了大量以“过时”的形式所写的不入流乐曲；但在西方，也有不少作曲家只为标新立异，率性而为，结果同样写出大量的三流乐曲。作曲家只能在其所置身的特定时空环境下创作，他最终的成就高低，应视其对艺术的执著坚持以及原创活力而定，普罗科菲耶夫正具备了这两个条件。由其乐见其人，当我们品味过普罗科菲耶夫乐曲中新人耳目的诙谐幽默、款款柔

美的伤逝之情，以及撼动人心的悲剧力量，应当不难想像他身处逆境，为了突围而出，作了怎样的独具个人特色的努力。



普罗科菲耶夫的手

2

浪　子

普罗科菲耶夫的诞生地是乌克兰山区的伊卡特利诺斯拉夫（Ekaterinoslav）地区一个名叫松佐夫卡（Sontsovka）的不起眼的小村庄，这个村庄一度在苏联的文献及地图中找都找不到，因为大革命后的苏联当局动不动就更改地名，松佐夫卡也难逃此命运，被当局改称为克拉斯诺耶（Krasnoye）。普罗科菲耶夫以他一贯的一丝不苟的态度，对自己的出生有如下说明：

我生于1891年。鲍罗廷在这之前四年过世，李斯特之前五年，瓦格纳之前八年，穆索尔斯基之前十年。柴可夫斯基当时还有两年半的生命，他已经完成他的第五交响曲，但第六还没有动笔。

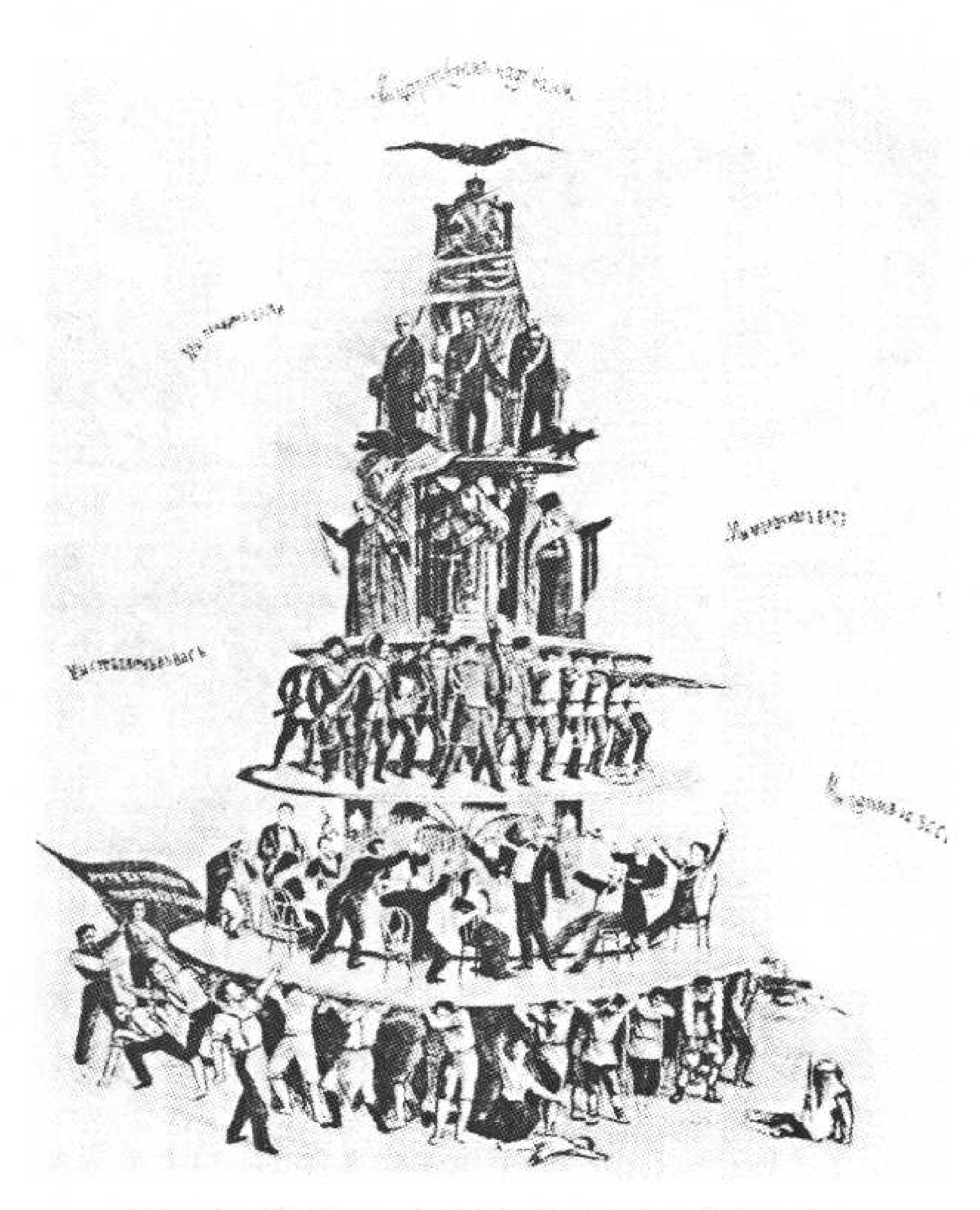
当时俄罗斯由亚历山大三世统治。列宁当时21岁，斯大林11岁。

我的生辰是4月11日（俄历。普罗科菲耶夫的出生

证明上实际记载为 4 月 15 日)星期三下午 5 时。这一天是一年中的第 100 天。

普罗科菲耶夫家虽不属俄罗斯的上流社会阶层，但小谢尔盖有幸生在一个家境宽裕而且具备文化素养的家庭。他父亲谢尔盖·阿历克赛耶维奇·普罗科菲耶夫(Sergey Alekseyevich Prokofiev)是农业工程师，就读于莫斯科的彼特诺夫斯科－拉祖莫夫斯卡娅农业学院(Petrovsko－Razumovskaya Agricultural Academy)，在此与德米特里·松佐夫(Dmitri Sontsov)同窗。当松佐夫邀聘他到松佐夫卡经管祖业的大片农田时，他乐得有此大好机会一展农经长才，遂于 1878 年带着芳菲年华的妻子，来到地处偏远的这个乌克兰大草原地区。玛丽亚·格里高利耶夫娜·普罗科菲耶娃(Maria Grigoryevna Prokofieva)出身农民家庭，她性格坚强，受过良好教育，尤其热爱音乐，这一点对小普罗科菲耶夫有着决定性的影响。

普罗科菲耶夫夫妇的下乡求发展，证明是个明智的决定，不过有几年时间这一家还是为不幸的气氛笼罩。头两胎所生的女儿玛丽亚和吕波芙(Lyubov)，都在 19 世纪 80 年代夭折，而长子小谢尔盖出生才一个半月就染上痢疾，悲剧似乎又要重演。多亏了玛丽亚·格里高利耶夫娜不眠不休的照顾，小谢尔盖的情况终于转危为安，她为保住这第三个孩子，可说连命也不惜豁出去，不过这个孩子似乎有着令人头痛的天性：



1900年的俄国社会,这是俄国社会民主党所绘的漫画



普罗科菲耶夫和双亲的合影,时为1892年

当我母亲戴的夹鼻眼镜惹恼我，我会一把打到她脸上,刺耳地叫着:"Makaka!",意思是moloka(要喝奶)。

普罗科菲耶夫的回忆录在前些年出版，这本书动笔于1937年,到他死前断断续续一直在写,其中详细记载了不少细节，让我们对他的早年生活有相当清楚的认

识。但遗憾的是，回忆录只写到1909年他18岁时就戛然而止，而这正是他要崭露头角的时候。不过，在普罗科菲耶夫自述的童年及青少年经历中，已经可以清楚地看到他后来常为人提及的一些人格特质，像他的桀骜不驯、自信以及他不肯屈从于外来的约束，这些在艺术或其他方面都是如此。尽管他所回忆的是三四十年前的陈年往事，但诸多轶事在他笔下似乎就是昨天才发生的一样，如他记得父母会让他穿上小女孩的衣服，算是对他夭折于襁褓中的两个姐姐的纪念：

一次父母带我上教堂，教堂里面很挤，母亲于是不动声色地把我推向前，靠近祭坛，好让我不会被人挤倒。司祭怒目圆睁地看着我，因为女孩是不准靠近祭坛的，这时母亲悄声说道："是男的，是男的……"安德烈神父这才默许地点了点头。

在他3岁时：

……我在父亲床上打滚，家人看着我在玩。这时门铃响起，有客人来了，大家都到门前去打招呼。我自顾自地继续翻滚，结果从床上摔了下来，脑袋重重地撞在铁柱上。我惊天动地地惨号一声，所有人立刻跑回来。

这一记摔得着实不轻。我头上这个包整个童年都没消，到我30多岁的年纪都还隐约地看得出来。我记得年轻时我在巴黎指挥，画家拉利奥诺夫(Larionov)用手指碰

了碰这个包，说道："也许你的天才都在这里头！"

谢尔盖既是独生子，自然受尽宠爱。他第一次离开松佐夫卡，是前往位于克里米亚半岛的塞瓦斯托波尔(Sevastopol)：

我父母在塞瓦斯托波尔遇见了旧识里亚什申科(Lyashchenko)一家子。两家人租了两部马车，一起到雅尔达去。我们在贝达斯基耶门(Baidarskiye Gates)的一家旅店投宿。里亚什申科先生吃午饭时，我坐在他旁边，在他的秃头上吐了口口水，接着煞有介事地用手指把口水涂开来。父亲看到我做的好事，吃惊得不知如何是好，但里亚什申科先生很好心的说："别管他，他很可爱。"

不论此举到底可不可爱，他的任性已可见一斑。

小谢尔盖很早就显露出音乐天分，因为家里总是弦歌不辍：

我晚上被送上床时，从来都不觉得困。我躺在床上，听着贝多芬某首奏鸣曲的乐音，隔着几个房间远远传来。母亲最常演奏的是第一册中的几首奏鸣曲。

母亲接下来喜欢弹的，是肖邦的前奏曲、玛祖卡舞曲以及圆舞曲。有时会有一首李斯特，但不是太难的。她最喜爱的俄罗斯作曲家是柴可夫斯基和鲁宾斯坦。安东·鲁宾斯坦当时声名如日中天，母亲坚信他比柴可夫斯基

更超群绝伦。鲁宾斯坦的一幅肖像就挂在大钢琴上方。

1896年夏，5岁的谢尔盖把一张涂写了歪七扭八音符的纸拿给母亲看，他宣布说："我创作了李斯特的《狂想曲》。"

她得向我解释，别人不能创作李斯特的狂想曲，因为这是李斯特自己写的曲子。还有，你不能在九条线的谱上谱曲，而且又没小节线，因为音乐呢，都是写在有小节线的五线谱上。这些都提醒了母亲，要更有系统地教导我有关音乐记谱的规则。

其后呢，我拼凑出了一段曲调，而且听起来是中规中矩。我把它演奏了几次，母亲决定将之记下来。这差事无疑对她有些困难，因为她没学过记谱。

我给这段曲子取了个再好笑不过的标题，叫做《印度加洛普舞曲》(Indian Galop)。这是因为当时印度有饥荒，大人在报纸上看到消息在谈论，我在旁边听到留下了印象。

这段时间里，谢尔盖的音乐教育就由他母亲负责，他后来曾说："当时我没一样学得扎实。"但若要在这么小的年纪，硬要他做枯燥乏味的功课与磨人耐性的练习，也许会扼杀他幼小心灵中的音乐兴趣。小谢尔盖可说相当早慧，到1902年夏，当格里埃尔来到松佐夫卡为他上课时，他名下已有不计其数的钢琴短曲，以及歌剧《巨人》



安东·鲁宾斯坦的漫画

(The Giant)及《荒岛》(Desert Islands)！这两部歌剧(他母亲对之不禁抱怨道："你哪来这些奇奇怪怪的念头?")是他1899年到过莫斯科的索洛多夫尼可夫剧院(Solodovnikov：后来并为波修瓦剧院的一部分)之后的产物，他在剧院接连看了《浮士德》、《伊戈尔王子》及《睡美人》等演出。家人也鼓励他写出一部又一部的小型歌剧，他虽称这些戏"不值一提"，但它们无疑加强了他与生俱来的戏剧感与角色刻画能力。他在职业生涯的各个时期，都离不开为舞台所写的音乐。

他在莫斯科和尤里·尼古拉耶维奇·普梅朗捷夫(Yuri Nikolayevich Pomerantsev)学了一阵子，没有什么进展，之后家人决定请一位年轻的教师到松佐夫卡来，给谢尔盖上三个月的课，来人就是格里埃尔。他在回忆录中，写下了他初来普罗科菲耶夫家的印象：
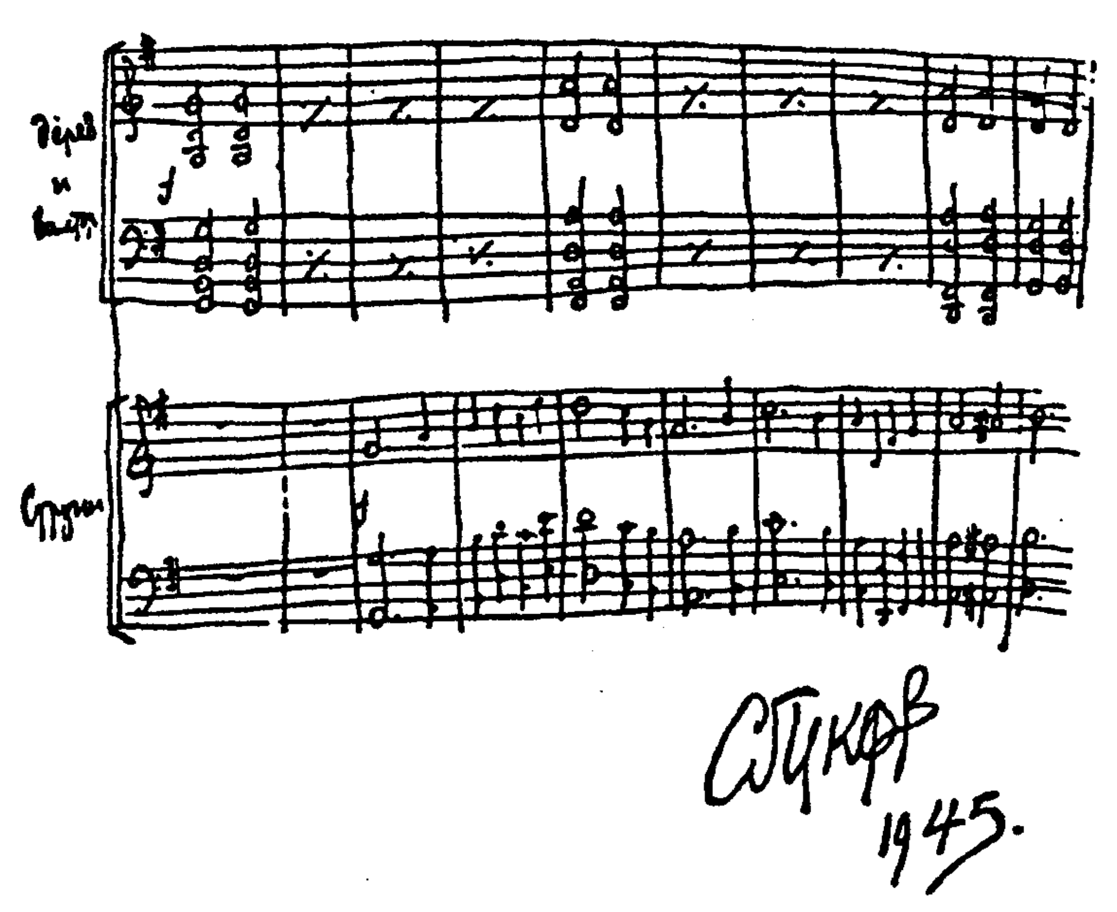
我在小站格利希诺(Grishino)下了火车……带着我寒酸的行李，除一大捆乐谱和一把小提琴外别无长物。松佐夫卡方面派了一辆两匹马的马车来接我。沿着道路两侧展开的，是"黑土之乡"秀丽的田野与牧原，其上装点着丛丛花朵。这一路约莫25公里的距离，我无时不赞叹着乌克兰乡野的无限美景，触目尽是斑斓秀色。最后在山坡上出现了一座小巧的庄园式宅邸，四周是绿意盎然的花园，还有几间附属农舍及一大座露天棚架。我第一眼见到，就像是回到了自己的家。



年轻的普罗科菲耶夫坐在棋盘前

Поздравляю дорогого Рейнгольда Морицевича с замечательным днем его семидесятилетия. Вспоминаю нашу первую встречу в 1902 году.

Вот главная партия симфонии, написанной года под его руководством.



普罗科菲耶夫写给格里埃尔的一份音乐手稿。题词写着："谨向敬爱的赖因霍尔德·莫里佐维奇70大寿致上贺忱，纪念我们在1902年的初识。这是当时在格里埃尔指导下谱出的交响曲第一主题。"

这次暑期课程的结果是宾主尽欢，因此在1903年6月，格里埃尔第二次来到松佐夫卡度夏。

格里埃尔的学生都对他的教导怀着感激，因为他是真正诲人不倦的良师，知道如何因材施教。即使是学生应该要学的理论，学生如果不是真能接受，他也不会强行将之灌输给学生。格里埃尔总能发掘出学生兴趣之所在，以循循善诱之道导引学生走上正途……

格里埃尔空闲时，会兴致盎然地玩起槌球或下棋，甚至拿起射击枪来和人一决高下，这更是赢得我的崇敬。他甚至会来看我们演的戏，他并不把这当一般儿戏看待，而是将这视为一种雏形，是一个作曲家为舞台创作的练习。

在这期间，谢尔盖开始意识到音乐对他的重要性，不再将之等同于其他纯为消遣的玩意看待。除此只有一个例外，就是下棋，这成为他终生的兴趣。

钢琴课程在普罗科菲耶夫早年学习中占了很重要的地位，但格里埃尔是作曲家，专长不在钢琴上。他知道小谢尔盖钢琴技法上的不足，却无法有效地加以指导。因此谢尔盖向格里埃尔学的主要是奠定和声学的基础，以及对乐曲形式与管弦乐法的掌握。他甚至在业师的协助下，完成了一首四乐章的交响曲。不过最能清楚地显露这个学生潜质所在的，是他的一系列取了各种好笑的标题的钢琴小品集，其中多数是以简单的三段曲式写成的：

在六年里，我写下近70首这种“小歌曲”，其中有的是进行曲或“浪漫曲”，但我将它们一律称为“歌儿”。我已经用惯这名称，想也没想过这已变得很名不符实。

到1904年，这些“歌儿”已可见一些奇特的和声及节奏手法，让原本天真朴素的“小歌曲”，一变而为鲜活的谐谑曲或舞曲乐章。稍后的一些乐曲，甚至出现了普罗科菲耶夫特有的那种音乐幽默感。

格里埃尔离去后，严酷的俄罗斯寒冬降临，松佐夫卡在地理及音乐上都愈发显得与外界隔绝。谢尔盖跟着母亲启程前往莫斯科，她每年固定回莫斯科一趟，而这很快成为他音乐教育不可或缺的一环。在莫斯科，他得以向人称“莫斯科最好的音乐教授”作曲家谢尔盖·伊凡诺维奇·塔纳耶夫(Sergey Ivanovich Taneyev)，演奏自己创作的最新乐曲，这是普梅朗捷夫帮他们安排引荐的成果。小普罗科菲耶夫很快又有新的创作成绩，到1903年，另一部歌剧《瘟疫时节的盛宴》(A Feast in Times of Plague)诞生了。对自己和塔纳耶夫的第一次晤面，普罗科菲耶夫只留下模糊的记忆，不过由于“他马上从桌上拿起一块巧克力糖递给了我，我对他留下了不错的第一印象”。

在1904年之前，事情显然已到抉择的时刻。一方面，谢尔盖要想走作曲家的路，就必须时时置身在专业的音乐圈中；另一方面以他的年龄来说，也该是接受更正式的通盘教育的时候了。“机巧聪明”的谢尔盖自己呢，毫不隐瞒对进中学就读一事的恐惧，他说中学是“男生们打架

的地方，新来的学生都被欺压”。一般父母对孩子是否要走上音乐家这条生计颇成问题的路，会感到忧心彷徨，不过普罗科菲耶夫夫妇的情形并非如此。玛丽亚·格里高利耶夫娜是因为自己在松佐夫卡的日子单调乏味而没有寄托，因此儿子若从事音乐这一行，她就大有向城市迁居的理由。夫妇俩为此引起了“不甚和乐”的争辩：

一天清晨我很早醒来。我的房间和父母房间的门一向都是开着的，我听到他们激烈地争论着，最后父亲说：“要这样的话，我只有开枪自杀算了。”

我以为他是说真的，马上号啕大哭起来，我爸妈都吓了一跳。他们把我带到他们房里，全力安抚我。父亲最后也开始哭了。之后他起身，走到自己的书房去。

到头来就只剩下两个选择：一是莫斯科，谢尔盖·阿历克赛耶维奇的弟弟一家人在此定居；二是圣彼得堡，玛丽亚自己“比较有意思”的亲戚朋友们住在这里。终于在1904年春，谢尔盖被带到了圣彼得堡，并在格拉祖诺夫的建议下，申请进入音乐学院就读。

1904年9月，普罗科菲耶夫接受入学的洗礼：

我的入学考试甚为轰动一时。我前一个应试者是个留胡子的男士，他能向考试委员出示的惟一作品，是一首无伴奏的浪漫曲。接着换我进场了，我有些吃力地携着两大档案夹的作品，里面有四部歌剧、两首奏鸣曲、一首

交响曲以及许多钢琴曲。主试委员是里姆斯基-科萨科夫，他说话了："这才是我想要的学生！"

谢尔盖的音乐才华得到确认，意味着一家人无可避免地要聚少离多。音乐学院开课的时候，母子俩就住在圣彼得堡租来的寓所里，到暑假及圣诞节假期才返回松佐夫卡。谢尔盖就这样开始了在音乐学院的生活，这里是伊戈尔·斯特拉文斯基口中的"那可怕的音乐监牢"，有十年时间，谢尔盖是其中最顽劣的分子之一。

我们若欲一窥世纪之交的圣彼得堡的风貌，仍得求助于普罗科菲耶夫的强劲对手斯特拉文斯基。普罗科菲耶夫自己是说故事的能手，但也许是满脑子只装着音乐，他对其他东西经常是视而不见。他曾遍游欧陆各大都会，但他对各城市的艺术宝藏、风景名胜从未有多大兴趣，因此不像斯特拉文斯基，对圣彼得堡留下了海外游子才会有的满怀眷恋的印象：

我记忆中特别鲜明的是圣彼得堡的市街喧哗……首先留在我印象中的，是马车在鹅卵石或块木铺成的道路上嗒嗒行过的声音。这些马车只有少数是用橡胶车胎，这种轮子要贵一倍以上，因此整个城市都是包着铁皮的车轮吱吱嘎嘎的声音。我还记得马拉的有轨街车的声音，特别是当它们在我家附近拐弯时刮擦过铁轨，接着就挥鞭加速，好通过克鲁科夫运河桥。（一些坡度大的桥有时要加马匹才上得去，城里很多地方都有提供这些马的

驿站。）车轮声及马蹄声，车夫的吆喝声及马鞭的劈啪声，我最早的一些梦境必然曾为它们穿透；无论如何，它们是我童年对街道的最初记忆。(其后20年间出现的汽车及电车的喧噪声，就不怎么值得留念……)

城里白天最响亮的声音，是尼可斯基大教堂传来的阵阵钟声，以及彼得与保罗军营的午间号，它们是全城人的对时依据……

城市的气味也会令人怀念。以圣彼得堡来说，我主要记得的气味都和马车有关。它们有好闻的焦油、皮革及马匹的味道。不过呢，最强烈的一种气味通常是来自马车夫身上……

城中弥漫的另一个气息，事实上，整个俄罗斯都闻得到的，是马霍卡牌(Mahorka)烟草的味道。这烟草最早是由彼得大帝引进的。

我记得的圣彼得堡，是赭褐色的城市(尽管冬宫及安尼奇可夫宫等显眼建筑是红色的)，而圣彼得堡的建筑样式及色调是意大利式的，而且不仅是仿意大利式，建筑师如夸伦基(Quarenghi)及拉斯特瑞利(Rastrelli)都亲自在此留下手笔。

意大利式的风格和技艺，存在于凯塞琳大帝时期的任何作品，随便什么建筑、雕塑或工艺品皆然。一些主要的宫殿，不仅设计上是意大利式，连材料(大理石)都是。即使是圣彼得堡普普通通的建筑石料（不外是本地产的花岗岩或砖块)，外表也都敷以灰泥，涂上意大利式的色彩。

我喜欢马林斯基剧院(Marinsky Theatre)。走进它蓝色及金色装潢的大厅,闻到浓重的香水味,有如踏进最神圣的殿堂。

圣彼得堡是个岛屿与河川遍布的城市。河川多半以"聂瓦"为名——大聂瓦河、小聂瓦河、大小聂瓦河、中聂瓦河。只是船只与港口的活动,在我记忆中并没那么鲜明,因为河水都在漫长的寒冬中结冰。

圣彼得堡也是个广场宏大而开敞的城市。城里的三月广场(Champs de Mars)很可以作为《彼得洛什卡》(Petrushka)的演出场景。

另一个吸引人的广场是干草市场,这里有数以百计的运货马车,为城中可观的马匹提供草料;到这里逛逛,有如到了乡间。不过我在圣彼得堡散起步来最起劲的,是在涅夫斯基大道(Nevsky Prospect),这是一条长三英里的宽敞大道,整条路充满生命与活力。这里有美丽的斯特洛加诺夫宫(Stroganov Palace,由拉斯特瑞利所建)、路德教会(虔信东正教的巴拉基列夫老是形容它像件倒挂的裤子)、喀山斯基大教堂(其半圆形排列的石柱是模仿罗马的圣彼得大教堂)、杜马(市政厅)、几百家店面云集的商贾市集、公众图书馆、戏剧院以及安尼奇可夫宫,这是沙皇亚历山大三世的行宫。涅夫斯基大道也是谈情说爱的最佳所在,入夜后这里都是风尘女郎,以及她们主要顾客的军官及学生。我1915年在莫格斯(Morges)收到列昂·巴克斯特(Leon Bakst)的一封信,信中写道:"……你该记得……在俄罗斯美丽的白夜之下,浓妆艳抹的街头

女郎向你叫道:'先生,赏根烟吧。'"

不过普罗科菲耶夫的回忆录，的确可让我们一窥谢尔盖在这段社会变动时期的个人成长经历。值得注意的是,当时他身边几乎没有朋友可言,只有在他那僻远得连"上帝都遗忘"的老家村落,他还可以跟同龄的小孩一块嬉戏。他在和声学及作曲班上,比同学要小 15 岁,如此悬殊的年龄差距，自然让这位圣彼得堡的小神童自觉很小很小。母亲一方面对他过度呵护，另一方面又在课业上大力鞭策他，而这只能愈益加深他的孤立感。成年后的普罗科菲耶夫不知是有意还是无意，把自己这段惨淡的少年时期描写得极为早熟、羞怯、难以相处又敏感易怒。(不过，格里埃尔就记得有一次，小谢尔盖用槌球棍敲在他母亲腿上，然后大哭起来!)他甚至让我们看到他善妒又自傲、小小年纪就懂得算计的一面,他出口就把别人的乐曲批得一文不值,自己却没有接受批评的雅量,连老师教授的话都听不进去。

普罗科菲耶夫的学习课程开始没多久，音乐学院就开始感受到俄国革命的震荡。1905 年的一月革命正式登场前，整个俄罗斯几近瘫痪，工人阶级、革命分子及知识分子展现出前所未有的大团结，一致对抗沙皇的暴虐统治。"血腥星期日"的无情屠戮，如同星星之火点燃了广大的民怨。沙皇舰队发生了多起叛舰事件，其中最著名的就是"波将金"号战舰的喋血叛变。在音乐圈里虽无这样的戏剧性事件，但革命的波澜效应也是立即而明

显的。

1917年的街头动乱期间，年轻的德米特里·肖斯塔科维奇目击了一幕他终生不能忘怀的景象。他向所罗门·弗尔科夫(Solomon Volkov)描述说："他们在大街上驱散群众，一名哥萨克骑兵用军刀砍死了一个小男孩。这实在太恐怖了，我奔回家去把这件事告诉父母。"1905年的普罗科菲耶夫，似乎未曾碰上可与此相提并论的事件。他记忆中最深刻的是音乐学院所发生的内斗：

普罗科菲耶夫致松佐夫卡的父亲

圣彼得堡，1905年2月5日

想像一下吧！他们在音乐学院展开了罢课。今天我去上和声课，看见到处都是一小群人聚在一起，十六七岁的学生们叫喊着，弄得很吵。课后来还是照上，但到课堂的学生还不到一半。一名叫作坎卡洛维奇的学生，1点钟的课他2点多才到。他在小礼堂开过一个会才来，这个会有40多人参加，他们七嘴八舌地争论，最后才作了联名签署。本来他们没有目标可言。(这段话显示我受了在家听到的话的影响，我对之当然只有接受的分。我母亲的看法是，我们把父亲留在松佐夫卡，为了我的学业来到了圣彼得堡，因此最要紧的就是好好用功，不要卷入什么是非中。)

大致说来，学生们抗议的都是鸡毛蒜皮的事，譬如说，他们班上有个军人，军人在骚乱中对工人开枪，所以他们不要有"杀人犯"做同学。还有就是小提琴教授奥尔

(Auer)脾气很大,老是在痛骂学生;而他们认为他毫无理由就把一个学生开除(他是因这学生旷课太多才把他开除了);他每堂课花在一个他认识的女学生身上的时间,都比其他学生多出十分钟(奥尔名气很大,可以率性而为)。最后呢,今天有个学校职员态度粗鲁,说他们是一群"臭犹太",他们害死了大公等等。

我的功课做得相当好,不过犯了两个不常见的错误,错在交叉对应和声关系上。

坎卡洛维奇在课后开始演讲,向李亚多夫解释他们开会的理由。他说的大多是胡扯。就像李亚多夫说的,这些都是家务事,不用惹出这么多麻烦,只要去见院长就能解决。我们整个班级都不同意坎卡洛维奇的话,说他们老是在为小事抗议,如果音乐学院被关闭,受罪的是我们;我们会损失一年光阴,已经付的学费也会泡汤。



敖德萨石阶上的屠杀,此景出自电影《战舰波将金》,这是爱森斯坦 1925 年的作品

3 月 16 日,音乐学院被警察包围,100 多名示威者被带到警察局。在院长的命令下，警方拘留的这些学生全部被退学。紧接着第二天,在学生委员会的决议下,几名学生越过警方的封锁线，在各教室泼洒一种难闻的化学液体，让教学无法进行。其后一群教师致函院长贝恩哈特(A. R. Bernhard),要求他辞职:

……近来事态已趋于明显，院长您和我们音乐学院教员之间,看法观点大相径庭……我们相信,近日来所发生的事件,充分说明我们原本坚持的停课要求是对的,而您的方法所招致的结果又是多么可耻。

基于上述理由,我们得出的结论是:您必须辞去音乐学院院长之职以负道义上的责任。

随着紧张对峙情势的升高，院方决定以侮蔑院长及在报章刊文为由，开除里姆斯基-科萨科夫的教职。这一决定得到康斯坦丁·罗曼诺夫大公（Grand Duke Konstantin Romanov）的批准，并于 3 月 21 日通知了里姆斯基-科萨科夫。格拉祖诺夫及李亚多夫随即在 3 月 25 日的《罗斯报》(Rus)刊出如下声明:

我们得悉杰出的圣彼得堡音乐学院教授,里姆斯基-科萨科夫被开除的消息后，谨此向音乐学院院长通告,我们十分遗憾,在这个既成事实之后,我们无法继续在这所学院担任教职。

里姆斯基－科萨科夫的歌剧《不死的卡什切伊》(Kashchei the Immortal)于3月27日的演出，成了公众示威声援的一个场所，许多人都十分愤慨。其后里姆斯基－科萨科夫受到警方的监视，音乐学院也完全关闭了六个月。

在边远地区如松佐夫卡，很快也感受到了革命的震波。

6月29日是松佐夫卡教堂的落成日庆祝仪式，有人在大果园的篱笆上钉了封匿名信。收信人写的是我父亲，信中作了种种威胁，其中之一是说地主及其管事者该滚出松佐夫卡了，否则会受到应有的待遇。

我父亲十分惊恐，找来一些农民开了个会。我不知道他们讨论了什么，但我相信过程很平和，因为匿名信显然来自外界，松佐夫卡悠久的农家传统，对于外界仍然相当的冷漠……但到8月，割下的干草一捆捆堆得高高的，许多都堆在距松佐夫卡好几公里的地方，火开始烧了起来。农人要用火把地主赶跑。起火时多半是午夜时分，我都在睡梦中。我曾被火灾的警讯惊醒，而在南面的夜空中，可以看到地平线上的熊熊火光。我感到不安而焦躁，我父母则哄我回床去睡。我在床上翻来覆去，久久无法成眠。

沙皇迫于形势，于10月17日签署了《十月宣言》，这是专制王权所作的退让，而农民扮演了决定性的角色。

官僚当局起先还顽强地不肯作政治让步，但农民们于1905年秋天开始有计划地夺占私有的田庄产业，这使得情况为之一变，动摇了当局恢复社会控制的信心，沙皇因此只好勉为其难地顺应形势，诏准了君主立宪国会的设立。

《十月宣言》是当局巧妙的手腕运用，开明派及温和派人士受立宪政制的幌子所诱，以为当局已经学到教训，因此转而又对政府表示效忠。事实上，沙皇当局等到社会革命的锋头一过，就以其所紧抓不放的军警部门重新加强控制，进行了秋后算账的大整肃。不过世事难料，当局一旦承认了民主原则的正当性，就如覆水难收，政治上的变革虽然有限，但不论是反动派或革命人士，都意识到时代已全然不同了。抱持社会民主理念的人士，并不就此认输作罢，他们知道革命尚未成功，而且这第一次的伸张民权的经验教会了他们许多事，为1917年的大革命埋下了伏笔。

3

梦想的年代

谢尔盖于1905、1906年之交回到音乐学院，结果发现情况还是乱糟糟的。里姆斯基－科萨科夫、格拉祖诺夫及李亚多夫三人又为音乐学院所延聘，只是这三位名重当世的音乐家在普罗科菲耶夫的回忆录中却受到相当的苛评。谢尔盖每年都要煞费功夫，才能选修到这几位名教授的课，但他们的教导到头来很令他失望，只有尼古拉·齐尔品（Nikolay Tcherepnin）教的指挥课，让他感到相当受用。

这个年轻人似乎对李亚多夫有股轻微的嫌恶：

……还有李亚多夫，他对学生全然是一副漠然的态度。他的形象仍历历在目——墩胖的体形、浮肿的眼皮、鼓鼓的面颊、短短的臂膀，两手总是紧插在裤袋里。他踮着他毛纱鞋筒的长筒靴，身子晃摆着，等着学生散去，还他安宁。（斯特拉文斯基倒是觉得李亚多夫是个“令人喜

爱的人，和蔼风趣一如他笔下的《音乐鼻烟壶》〔Musical Snuff Box〕。）

不过以下他对李亚多夫所上的一堂和声课的叙述，可以让我们知道，为什么谢尔盖自己成了班上同学憎恶的对象：

普罗科菲耶夫致松佐夫卡的父亲

圣彼得堡，1905年2月9日

今天我上了和声及视唱练习。视唱练习我上得实在没话说，我的和声练习大概也是今天所交上去的最好的。我开始记录、统计和声课上学生所犯的错误，可惜我没早点开始这样做。首先，其他学生我以前不是都认识；其次，我没想到过这点子。无论如何，明年我会从一开始，就把对位课中所有的错误记下来……

后来普罗科菲耶夫有如下记述：

我记下了11堂课的统计数字。李亚多夫总是在钢琴前坐下，在乐谱架上放置一本学生的练习簿，开始把簿中的练习弹出来，并用铅笔标出错误所在，有时还作出尖酸刻薄的批评。

我手持笔记本站在李亚多夫背后，急切地记下每个错误所在及其名称。它们包括了平行关系、隐伏八度及五度、交叉关系、不好的悬留音、不好的经过音、不好的和

声、不好的模进、不正确的解决等,共可归为19类。

回家以后,我用19个栏位将之整理出来,显示出各个学生所交的练习总数、所犯错误总数、各学生每次练习平均出错数(计算到小数点以下第二位)。简而言之,我在家做完整的统计工作,此外还记下我自己所犯、李亚多夫在我的练习簿上标出的错误,因为我在课堂上没空去记我自己犯的错。同学先是对我这件工作感到惊讶,继而表现出敌意。然而,我从没注意到这些,因为我对这整件事兴致盎然、全神投入,一心只怕漏记了任何错误。

在第二堂课上,柯比良斯基(Kobylyansky)被李亚多夫痛批了一顿,他的练习簿给改得惨不忍睹。当他从钢琴前走回座位时,他满脸通红地压低嗓子问我:"你在这里记个什么劲儿?"

"我在统计犯的错。"

他出声怒斥:"别人犯多少错关你什么事了?"

我们的交谈吵到了李亚多夫的上课,他嘟囔着说:"各位,安静点。"我们就不说话了。但下课以后,李亚多夫离开教室,柯比良斯基又找上了我。

"我来这里学作曲理论,我的练习犯什么错或出多少错,谁都管不着。我告诉你,这不是什么有趣的事。"

"刚好相反,这有趣极了!举例来说,你今天交了(我翻查了一下笔记本)一篇练习,其中犯了11个错。阿萨费耶夫(Asafiev)交了六篇练习,里面总共只有11个错。从这点来看,很显然你的作业比阿萨费耶夫差了六倍。再过不久我打算作个曲线图……"

他发作起来:“荒唐,这是小孩子的玩意!我真不明白你怎么能上这门课，这里是大人上的课，不是小孩该来的。”

我训起他来:“如果你少大声说话，多注意自己的作业,你就会进步,我的统计也……”我话还没说完,柯比良斯基就扑了上来,把我按在地上,扯着我的耳朵。

谢尔盖并不是不知道里姆斯基－科萨科夫的音乐好在哪里,但也许是年轻气盛之故,没能从他的丰富经验中汲取太多东西。这位大师的教学方式并不尽如人意。李亚多夫的课是喜欢泼学生的冷水，里姆斯基的课则是学生太多，没几个人搞得清他在钢琴前教些什么。根据普罗科菲耶夫的回忆,他每次四个小时的课,多半都花在改学生的作业上:

有一天里姆斯基－科萨科夫把我的作业摆在他的乐谱架上,突然他转过身来,问我道:“你这里的旋律为什么用双簧管?”

我一下被这单刀直入的问题问倒,结结巴巴回答道:“因为……我觉得……我想说双簧管的音色……”

“为什么不用单簧管?你好像不是在摸索音色，而是用手指在玩着‘她爱我、她不爱我’的游戏:双簧管……单簧管……双簧管……单簧管……”

他眯着眼睛，用右手一根指头依序勾数着左手的指头,突然他两手一合,两根手指对勾着,说:“哈!双簧管!

所以你才用了双簧管。老天爷!这样行吗?”

我呆站着,不知如何应付这次突袭。我想起齐尔品最近才说过,双簧管的音色比单簧管独特,但单簧管比双簧管有变化。齐尔品又说:“我喜欢双簧管,它的鼻音中带着明亮的音质。但有的人像里姆斯基-科萨科夫,喜欢的是单簧管,他觉得它的音色比较细致、比较轻柔,易于融入管弦乐团中。双簧管没那么好融入,但也因此比较有特色。”

里姆斯基-科萨科夫翻动着我的乐谱,再一次嘟囔着问我:“你这里为什么用大提琴独奏,而不用大提琴部合奏?”

我开始感到心里不快,因为我觉得他不是在教学,而是在鸡蛋里挑骨头。我冲口而出答道:“我用独奏大提琴,因为我不喜欢大提琴部全体合奏的声音。”

他跳了起来。“你不喜欢?什么理由不喜欢?”

“举例来说,西贝柳斯那首交响曲中,大提琴合奏了好长一段,听来感觉并不好。”(我不记得那是我在前不久才听过的第三交响曲,还是西贝柳斯的另外一首交响曲。)

“为什么要跟西贝柳斯学?《鲁斯兰和柳德米拉》(Ruslan and Ludmila)呢?序曲的第一主题,也许这听来感觉也不好?”

我环视身边,想要看有没有人露出微笑,表示“瞧,老人家发作起来了”的意思。其他学生在钢琴边围成半圆形,光线足够让我看清他们的脸。这边是米亚斯可夫斯



尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基一科萨科夫

基（Miaskovsky），再过去是扎卡洛夫（Zakharov），但没有人有笑意。他们都表情严肃，找不出一丝同情我的迹象。

里姆斯基－科萨科夫拿起我的乐谱，从他肩上向后递过来，说："下一个！"

不过，普罗科菲耶夫继续回忆道：

下一堂课，被雷击到的不是我，而是……彼得·伊里奇·柴可夫斯基。有个学生（我记得是阿萨费耶夫）把柴可夫斯基第一交响曲的乐谱带了来，他把乐谱放在里姆斯基－科萨科夫面前的乐谱架上，问长笛怎样才能奏出降 B 音。里姆斯基－科萨科夫看着乐谱，捻了捻胡子，露出微笑来回答："是的……彼得·伊里奇这里搞错了……法国长笛最低奏到 C，德国长笛呢，就是我们在用的，最低到 B。可没有长笛最低到降 B 的。当然长笛这里若奏不出这个音，也不是顶重要。但既然奏不出来，又为什么写呢？"

他显然因为找出了个小毛病而感到高兴，把乐谱递回去的时候，哈哈笑了一声。

李亚多夫上课虽然据称有点老气横秋，但幸运的是，谢尔盖在他 1906 年的对位班上结识了两个同学，并与之维持了终生的友谊，这两人是后来苏联音乐学院元老的鲍里斯·阿萨费耶夫（Boris Asafiev）以及尼古拉·米亚斯可夫斯基（Nikolay Miaskovsky）：

米亚斯可夫斯基来到音乐学院时，身上穿着工兵营的中尉军服。

他当时25岁，是个“留着小胡子、带着大包包的作曲家”。谢尔盖时年不过15岁，但两人意外地结成了忘年之交。他们的共同点是对新音乐的狂热兴趣。当雷格尔（Max Reger）于1906年12月来访，指挥演出了自己的G大调小夜曲时，两人都兴奋极了。

有一天，米亚斯可夫斯基从他的包包里拿出这首小夜曲的四手联弹乐谱，让我颇感意外。我们坐了下来，当场弹了一遍。之后没多久米亚斯可夫斯基来我住的地方，和我合奏贝多芬的第九交响曲。他说以前从没人能和他一起奏完此曲。我递给他一份卷夹，里面是我新作的一些钢琴曲。（我现在改以“小狗儿”而非“小曲儿”之名称呼它们，因为有人跟我说，这些曲子“会咬人”。）几天后米亚斯可夫斯基来还这些曲谱，他说：“我真没想到这里养着一只小恶虎。”我从他髭须里的笑意，看得出来他的评价不恶。之后，我们习惯彼此切磋我们写的奏鸣曲，有时也作钢琴合奏。

普罗科菲耶夫和亚米斯可夫斯基之间相当勤于通信，情况类似于霍尔斯特（G. Holst）和沃恩·威廉斯（R. Vaughan Williams）之间的书信往返。普罗科菲耶夫所写的信现仍存世的就有312封，其间跨越近43个年头。

年事较长的米亚斯可夫斯基对普罗科菲耶夫起了特别关键性的影响，他不仅鼓励谢尔盖在作曲上大胆创新，更积极争取其演出的机会。他又有着洞烛幽微的乐评能力，许多人都是经由他的引导，才开始欣赏到普罗科菲耶夫音乐的美妙之处，甚至普罗科菲耶夫本人亦复如是。谢尔盖把他的近作都拿给米亚斯可夫斯基看，如歌剧《婀婷》(Undine)，以及一系列钢琴奏鸣曲。

米亚斯可夫斯基一次微笑着对我说："我想你不用忙着给你的奏鸣曲编号，有一天你会把这些编号都去掉，写下你的第一奏鸣曲。"事情果然如此，不过这些早期奏鸣曲的素材，部分融入了稍晚的奏鸣曲中(第二修改后成了第一；第三修订后仍然是第三；第四及第六散失了；第五取用到第四之中)。

在1907年夏所写的信件中，可以看到普罗科菲耶夫的机智才情初露端倪，不时也可看见他一些颇具见地而毫不留情的音乐批评。这年秋他在日记中写道："无疑我可以日复一日当个好乐评家，被人家恨之入骨。"不消说，他天马行空式的幽默诙谐也俯拾皆是(普罗科菲耶夫后来的一些加注说明夹杂其中)：

普罗科菲耶夫致奥拉良包姆（Oranienbaum）的米亚斯可夫斯基

松佐夫卡，1907年6月26日

敬爱的尼古拉·亚科夫列维奇(亲爱的科列奇卡):

我随信附上两只钢琴狗狗。(我和信同时寄出两首钢琴曲的挂号包裹。我写“随信附上”,是因为我觉得这样比较有味道。)你分析的时候,要特别注意各个主题,它们有着重要的地位。之后想想它们该怎么取名。(我在后来的几年间常要求米亚斯可夫斯基为我的乐曲命名,而多半时候他都能愉快胜任。奇怪的是,我竟在写给他的第一封信里就作此要求。)特别是第二首:我觉得其中的意念表达得相当清楚,但就是无法为之命名。(我寄给他的这两首曲子都没保留下来,不过我记得第一首暂取了《狂欢节》之名,其中一个主题后来我用于第一钢琴协奏曲中。)

当然你会在各个细节上给我最珍贵的建议。你有着一个“非常棒的”主题的交响诗进行得如何?(我显然是指《沉默》(Silence)而言,米亚斯可夫斯基其时已在计划写作此曲。)我在考试期间向你出示的奏鸣曲,第一乐章已经完成。也许不会再有第二、第三或第四乐章,就保留这样米亚斯可夫斯基式的面貌,只有一个乐章:美妙、饶富兴味,又实际不过。

我最近刚巧写了一首两乐章的小奏鸣曲。写作过程极为有趣:我力求将之写得简单,乐曲就很和谐地出来了。5月间给你看的《婀婷》,我还在写第四幕的最后部分……

好啦,就此停笔了。我希望同样收到些小狗狗。你一定都不记得我的地址了。(这样说不是很礼貌,不过有人

给我的信中这样写，我觉得颇为文雅。）我的地址是：伊卡特利诺斯拉夫省，巴卡木兹基区，安德烈耶夫卡邮局。

顺颂时绥

S. 普罗科菲耶夫

米亚斯可夫斯基致松佐夫卡的普罗科菲耶夫

奥拉良包姆，1907年7月12日。1907年7月18日寄达最亲爱的谢尔盖·谢尔盖耶维奇：

我一直想对你的信及（当然啦，特别是）你寄给我的小狗狗作投桃报李的回应，但直到现在才终于有机会。在我这期间所"创作"的东西中，找不到任何有可能让你高兴的。（显然年初我对他的音乐作了相当不客气的批评。）因此我决定只寄给你一封没有任何附件的"空"信，这样当然是不知感恩图报，但也只能如此……

你的音乐让我高兴至极。（当我父亲读到这句话，他说："瞧！现在的人都写的什么信？"）在你令人反感（我当然除外）的天马行空、最骇人的大杂烩（特别是在第二首）之外，有着深具说服力的许多片段。而这整个感觉、这直逼而来的热力，还有你那深为我所喜的辛辣尖刻，暂且容我这样说（父亲说："够了没有！这玩意！"），这些都如此鲜活，到最后无疑是瑕不掩瑜。我一手只能各弹一个音，而且是在键盘的最两侧，这一开始自然叫我生气。但当我以一个特定速度（当然只有你的一半快）弹这乐曲时，我开始捕捉到整首曲子的感觉，于是我完全心服口服了，特别是对第一首。第二首的泥淖比较多（我父亲说：他这人

的遣词造句真奇怪!")，故而比较薄弱。

至于第二首曲子的标题，我没什么可说的。一般而言我不喜欢标题，因此我喜欢第二首就是这样，不要取什么名字。第一首可以取名《狂欢节》，曲子相当狂放不羁。狂欢节特色也可能适用于第二首曲子，它的开头让我想起密默(Mime)的啜泣。(显然我们甚为钟爱瓦格纳的《尼伯龙根的指环》四部剧)……我从这些"东西"上面的注记，得出它们属于我的结论，因此我不将之寄回。当然如果你不同意我的结论，可以写信告诉我，我会照办。

我想要换换口味的管弦乐曲的计划，都因我积重难返的懒惰和拖沓而未有成果。我无法脱出钢琴的局限，但有时也写些钢琴与人声。我一直夹缠不清的，是像我的第三钢琴奏鸣曲之类的小玩意。(此曲是两乐章形式，第一乐章是缓板的三声部小赋格。他后来加进两个乐章，成了他的D小调第一钢琴奏鸣曲。)同样由于懒散，我把十来段钢琴片断凑在一起，其中有的短得不像话(八个小节)，很有问题。我实在无法把这些寄给你。上星期我把巴拉丁斯基(Baratinsky)的七首诗入乐，但这些歌曲相当稀松平常，你不会感兴趣。(这些歌曲后来出



亚历山大·康斯坦丁诺维奇·格拉祖诺夫(Alexander Konstantinovich Glazunov)

版,成为他的作品第一号。)

我这个夏天最够味的娱乐，是和柯比良斯基先生一起学和声。是李亚多夫派他过来的，目的无疑是想把我完全惹毛。每星期二他来玩一些五度及八度音程，演奏些毫无意义的转调，其间听些轻歌剧中感人肺腑的情歌及无足轻重的玩意。你会乐不可支的！过几天我要到阿萨费耶夫那里去休养。我会等待你的奏鸣曲及小奏鸣曲。

暂且停笔了。

N. 米亚斯可夫斯基

1906 年，李亚多夫问到他最喜欢的作曲家是谁，谢尔盖的回答是柴可夫斯基、瓦格纳以及格里格。这个回答有部分是想显得众人所好吾亦好之,不致太过新潮,可以让他的老师感到满意。他和米亚斯可夫斯基的友谊，使得他对雷格尔、里夏德·施特劳斯、德彪西等人的新音乐,有了更频繁的接触，旧有的典范也在他心目中身价大贬：



拉赫玛尼诺夫

没有人（特别是米亚斯可夫斯基）能否认格拉祖诺夫交响曲的醇厚特质和无可挑剔的对位法。然而,我们要的是新而

出人意料的东西，是“飙得起来”的东西。所以我们一开始对格拉祖诺夫兴致盎然，喜欢以四手联弹方式改编演奏他的音乐（乐曲自然而然就从指尖流泻出）。但到后来，尽管米亚斯可夫斯基仍属他的追随者，我却开始感到不耐，觉得格拉祖诺夫的音乐守旧过时而没有创意，然而这样的音乐仍被视为是一位首屈一指的作曲家的力作。

普罗科菲耶夫评论拉赫玛尼诺夫道：

我觉得在拉赫玛尼诺夫的音乐中，有些他特有的旋律折转，美得异乎寻常。只是整体来说，这样的时候毕竟属少数，你一旦听到其一，就会在他的其他作品中一而再、再而三地听到。和斯克里亚宾相比较，他让我觉得是个较不去求新求变、讲究和声创意的作曲家。有人曾（相当恶毒地）说，他的旋律多是为一个音域很窄的声音所写。然而，有时他可以在这窄小的音域中，写出美得叫人意外的主题，比如在他的第二钢琴协奏曲中。

那斯克里亚宾呢？斯特拉文斯基告诉我们，里姆斯基－科萨科夫对这个“自恋狂”的作曲天分并无太高的评价，他会以法语说：“我说，好个鲁宾斯坦！”（安东·鲁宾斯坦其时几乎是个贬词，有点粪土不如之意。）

只是对性喜叛逆的年轻一代而言，斯克里亚宾的大名如雷贯耳，有着难以抗拒的魅惑力。他对摆出反浪漫姿态的青年普罗科菲耶夫有着不容低估的影响：



亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾（Alexander Nikolayevich Scriabin）

斯克里亚宾创作了一首大型的新交响作品的消息，撩起很多人的兴趣。传闻说这首曲子动用了庞大的管弦乐团，而且比《神诗》(The Divine Poem)更为前卫……

米亚斯可夫斯基和我坐在一起，我们兴致高昂地把《狂喜之诗》(The Poem of Ecstasy)生吞活剥下肚，虽然有些地方的新奇之声让我们感到迷惑。我们原以为会听到的是把《神诗》改进而来(姑且这么说)的一首乐曲，此曲甚为我们熟悉和喜爱。然而，《狂喜之诗》不论是和声还是主题素材……都是面貌全新。

基本上来说，斯克里亚宾一心要探索新的和声基石。他所探求到的原则很有意思，但相对于其复杂程度而言，就像是绑在斯克里亚宾脖子上的一块石头，妨碍到他在旋律和(最主要是在)声部进行方面的开创。尽管如此，《狂喜之诗》可说是他最成功的作品，因为在其中，他作曲手法的所有质素显然臻于调和之境。只是在乍听之下，实在搞不懂他想表达什么……在第二场演出之后……斯克里亚宾创新的管弦乐法，淋漓尽致地在我们面前挥洒开来，我们出来时惊叹道："真是了不起的巨作！"不过后来，斯克里亚宾焕发的才气因流于理性淡漠而开始愈发明显，我对他的评价因而又降低一些。

及至1908年夏，谢尔盖完成了另一首交响曲。

普罗科菲耶夫致米亚斯可夫斯基
松佐夫卡，1908年9月15日

亲爱的尼古拉·亚科夫列维奇：

今天我完成了我的交响曲。总页数达到131页(57+19+55)，奏起来长达28分钟，这比我设想的长了些。

因为霍乱流行的缘故，我们会比较晚抵达圣彼得堡。我们怕被传染，只等疫情转缓就会动身。

你完成你的交响曲没有？如果没有，把它写完。如果写完了，别给别人看，留着给我。而且连提也别向李亚多夫提，因为给他看没有一点意义。格拉祖诺夫可能会为我们安排一场演奏。但李亚多夫……他只会骂我们一顿。

后来，普罗科菲耶夫这首管弦乐法拙劣的作品未能获得成功，只有其行板乐章留存下来，化入第四钢琴奏鸣曲之中。

普罗科菲耶夫最具特色的音乐，仍是他的钢琴乐曲，没过多久，他就有了向圣彼得堡触角最敏锐的一群听众献艺的机会。在每周一次的"当代音乐之夜"中，年轻一代的作曲家，得以在城里的前卫派人士面前一展身手。这些音乐会的演出条件颇为寒酸，而且总是因其"表现过头"而"有害人心"的现代主义乐风受到非议，但当代许多重要的乐评家和音乐家，都是音乐会的座中常客，因为作曲家如里夏德·施特劳斯、勋伯格、斯特拉文斯基，其乐作的俄罗斯首演就常在此举行。这一系列音乐会的缘起，是佳吉列夫的《艺术世界》杂志在音乐方面的衍生，该运动尊奉"为艺术而艺术"的信念。音乐会筹办人包括维

亚切斯拉夫·卡拉基金(Vyacheslav Karatygin)、阿尔弗雷德·鲁洛克(Alfred Nurok)、瓦尔特·鲁维尔(Walter Nuvel)等,他们都是现代主义的信徒,里姆斯基-科萨科夫斥责他们是“不知天高地厚,耳朵长在背后”。不过这位《天方夜谭》(Scheherazade)的作曲者,至少还会到这些音乐会走走,李亚多夫则是连去都懒得去。(里姆斯基对李亚多夫作品数量很少的看法是“他每首乐曲都是珠玉之作”。)普罗科菲耶夫回忆道:

我在“当代音乐之夜”演出作品成功的消息,给李亚多夫知道了,有一次他心情不佳时问我:“你真的写了首所有声部都以二度音程进行的曲子?”接着他用食指及中指在空中一开一合,作二度音程状……任何人只要敢逾越传统规范都会惹他生气。他两手插进口袋,穿着毛纱鞋筒的无跟长筒靴,身子前后晃动着,说:“我不明白你还来跟我学什么。去找里夏德·施特劳斯,去找德彪西算了。”他还不如说:“去死算了!”李亚多夫跟认识的人谈到我时,会做出无可奈何的样子,说:“我敢说他这种情况会过去的。”

谢尔盖于1908年12月18日以作曲家兼钢琴家之姿首度公开献艺,结果令听众大为赞赏:

我的第一首乐曲是《童话》(Fairy Tale,后来纳入Op. 3中),之后是《雪花》(Snow,现在早已融得差不多

了)、《回忆》(Reminiscence)、《朝气》(Elan)、《绝望》(Despair)、《邪恶的暗示》(这些乐曲后来成为 Op. 4),以及《恳求》(Entreaty),这首曲子早已不见踪影,如今我一点也记不得。我弹得相当好,至少是很活泼昂扬。我博得很大的成功,这无疑相当出人意料之外。

特别是火一般炽烈的《邪恶的暗示》,一如所料地达成了轰动一时的效果,从而在乐评家心目中建立了形象。普罗科菲耶夫已非默默无名之辈,他被宣告为无人能懂、超越现代的俄罗斯乐界的"坏小孩"。不消说他尽一切可能地要维持这个形象。

出席这场音乐会的听众包括了伊戈尔·斯特拉文斯基,他后来向罗伯特·克拉夫特(Robert Craft)说:

(普罗科菲耶夫的)演奏极为不凡,不过我向来是喜欢听他弹自己的音乐;他的音乐也有个性。

当时反应最热烈的乐评,有一篇是署名 N. Sem 的人写的,这人是音乐会的赞助者之一。这篇乐评出现在 12 月 20 日的《纪事报》(Slovo)上,而另一篇正面的乐评,出现在德文的《圣彼得堡报》(St-Petersburger Zeitung)上,日期是 12 月 24 日,撰文者(普罗科菲耶夫后来才知道)是他当时的钢琴老师,亚历山大·温克勒(Alexander Winkler):

音乐会的下半场是俄罗斯作曲家的作品，颇具天分的音乐学院学生普罗科菲耶夫演奏了自己的一些钢琴短曲，获得听众良好的反应。普罗科菲耶夫先生仍很年轻，仍在他的“狂飙时期”中，而且也受到最时兴的颓废派潮流的影响。我们不难预料，等到他脱离这个发展阶段，以他独具的才气，将会生产出最丰美的果实。笔者最喜欢的几首作品——和声手法最耐人寻味、结构上最成功的——是《童话》、《回忆》、《朝气》及《绝望》。极其颓废的《邪恶的暗示》有着真正为钢琴所创作的优点。(难以理解的是，温克勒怎会觉得《邪恶的暗示》“极其颓废”，因为此曲再清楚而鲜明不过了。然而，值得注意的是，这一用语马上就被冠在所有新奇的事物上，即使它一点也称不上颓废。这种情况维持了很长一段时间。)

初期的这些公开演出，对普罗科菲耶夫有着重要影响，他了解到他可以借由演奏自己的钢琴曲来扬名。并不是所有的乐评都语多肯定，但玛丽亚·格里高利耶夫娜小心翼翼地把它们一一剪下，粘贴在一本大剪贴簿上。

这些早期乐曲的吸引人之处，有的是在其轻柔而忧伤的抒情特质上，但真正的特色还是他令人耳目一新的不谐和音响。普罗科菲耶夫和巴托克两人似乎不约而同地在同一时期，沿着两条颇为接近的平行线发展。作品如《邪恶的暗示》无疑极具个人特色，不是在炒李斯特式魔鬼般狂放风格的冷饭，但还是有人质疑，普罗科菲耶夫

自成一体的乐风，到底是不是货真价实的现代主义。克劳德·塞缪尔(Claude Samuel)说:“以1908年来说,这些乐曲最主要只是吵得喧天响,有时也显得拙劣。”有些论者认为,时人之所以会有一新耳目之感,主要是由于普罗科菲耶夫独树一帜、虎虎生风的键盘风格,而并不是由于乐曲本身。当然,这两者是一而二、二而一的。

对普罗科菲耶夫来说，异性的吸引力也是全新的经验。他在约瑟夫·霍夫曼(Joseph Hofmann)1908年末举行的钢琴独奏会上,结识了一位可人的女孩:

她的芳名是卡秋莎·波希奇(Katyusha Borshch)。我并不很喜欢这个名字,因为它虽不常见,但念起来并不甚悦耳……我和卡秋莎·波希奇日益熟稔，但未到我所希望的地步。她是颇有才气的钢琴家，但其他方面似乎乏善可陈。她不知道怎么谈音乐，对之其实也没多大的兴趣。她出身于不甚有文化的家庭,仪态修养非她所长。每次我带她坐出租双轮马车兜风（有时我会有几个钱摆阔一下),她会感到高兴,但主要不是因为我,而是她喜欢接近另一个圈子的人。到底是怎样的圈子呢，我就无缘得知了。仅以朋友来说,我们的关系也是迂回起伏不定。我们有时一起去听音乐会，有时她说她有事，我就自己去听,结果很惊讶地发现她也在场,而且由我不认识的人作陪。

普罗科菲耶夫还和音乐学院的两个女同学相熟,她

们是里奥丽达·格拉果列娃（Leonida Glagoleva）和薇拉·阿尔伯斯（Vera Alpers），他和后者维持了终生的友谊：

薇拉·阿尔伯斯的日记

1908年12月1日

我很喜欢在音乐学院上课的日子。这期间我和普罗科菲耶夫"做了朋友"。我不时和他长聊。我的一些女生朋友都笑我，像基修希卡、爱妲、贝索诺娃等，总之有很多。一开始她们说他种种坏话，但现在他突然变成好人了。和他聊天很有意思。他态度彬彬有礼，和音乐学院那些浑小子完全不同。

普罗科菲耶夫变得很有人缘。一次音乐会排练时，他注意到我修长的手指。他执起我的手，细细端详一番，说它很美。我很不好意思。当他注意到我脸红了，他自己才不好意思起来……总的来说，我不明白他为何吸引我。首先，他自我中心得一塌糊涂；再者……他整体而言有不少不讨人喜欢的地方，但另一方面……

1908或1909年的学年结束时，普罗科菲耶夫修完了作曲课程。他的成绩并不高，期末总评时他交出的作品很不得评分老师的欢心。李亚多夫斥道："这些人全都想变成斯克里亚宾！"次年，普罗科菲耶夫修了一门维持没多久的免费作曲课，但总而言之，他在这方面所受的正规音乐教育已告结束。他既然对音乐学院传授的作曲方

法意兴阑珊,就将兴趣转向了钢琴演奏。1909 年 5 月,他为所修的一门“特别钢琴”课程而接受公开演奏的考试,格拉祖诺夫对他的评语是:“技巧功夫极其出色。诠释手法独到而富创见,但艺术品味时有不足”。他也因此想到,他可以在音乐学院进修钢琴及指挥的课程。

在返回松佐夫卡的路上,这位“自由艺术家”顺道到莫斯科拜访了他的首位授业恩师。格里埃尔回忆道:

小谢尔盖如今俨然是大人样了。他培养出相当的自信。他对于现代音乐抱持着刻意的激进看法。他似乎迫不及待要颠覆任何公认的权威。不过我们还是以朋友之谊分手道别。

普罗科菲耶夫这个暑假还是和往年一样，埋首于创作之中。他在 18 岁时，已然建立起相当固定的作曲习惯。他手边随时有本笔记本，好记下突如其来的一些灵感。他一生都尽其所能,要让一段好旋律作最大的发挥。他的作曲特色之一，是把各不相类的许多乐念巧妙地结合在一起。他为人熟知的“一脚踩在自己的歌上”的倾向,即款款抒情之际突然转而睥睨嘲讽,就在这样的习性下建立。对普罗科菲耶夫来说，乐念是没什么特定涵义的。他经常挖出旧作,将之改头换面一番,再把改编或翻修过的乐曲安上一个新作品编号。有时又会从旧作的主题素材中重新淬炼出一首新曲来。第三及第四交响曲都是从为舞台而作的乐曲转化而来。

在 1909 年假期创作的新曲中，只有 Op. 2 的四首练习曲维持了原貌。Op. 5 的小交响曲改写了两次，1929 年的一次更动得最多。作品第一号的第一钢琴奏鸣曲题献给学兽医的瓦西里·莫洛列夫（Vasily Morolev），他是普罗科菲耶夫的松佐夫卡同乡兼棋友，此曲也是从初期创作改写而来，而且大致维持了原曲的风味。时新的音乐圈人士对此自是有些不屑，不过莫斯科出版商尤根森（Jurgenson）1911 年时相中的乐曲中，包括了这首在内。谢尔盖因这首作品和另外 12 首钢琴短曲，拿到了 100 卢布。这首中规中矩、有些板滞的单乐章奏鸣曲，似乎不是打响第一炮的很好的选择。它不像他的一些短曲那么具备个人特色，而主要是以梅特纳（N. Medtner）为其仿效对象。它的重要性，主要是它居于他的"九大"之首，他这九首奏鸣曲（第一除外）整体性极高，一般惯用的前后期发展的划分方式在此几乎不适用。

普罗科菲耶夫虽一直勤于作曲，但 1909 ~ 1914 年间，他也全力钻研钢琴和指挥。他的新的钢琴教师是安娜·伊西波娃（Anna Esipova），她是音乐学院最好的钢琴教授，但他一仍旧例不肯安分守己。谢尔盖从温克勒等前任老师身上已学到过人的技艺，但他却不思考稍加自制与裁剪。他的诠释风格鲜活抢眼，但过于随兴所至，不知忠实于其他作曲家创作的原意。一次他向朋友说："他们说钢琴独奏会中少不了肖邦，我会证明没有肖邦我们一样过得很好！"他对莫扎特同样带着鄙夷，而他若肯演奏一些古典时期的作品，也要经过他自己的"改进润饰"。



普罗科菲耶夫和瓦西里·莫洛列夫对弈,时约1909年

他认为伊西波娃只想“把一个标准套到所有人的头上”,因此老是对她的规定要求充耳不闻,只有在面临被开除的威胁时,才勉强就范。其实伊西波娃严谨的教学,让他的演奏获益匪浅。若没有这四年的磨练,他的钢琴技巧及作曲风格,都难有后来的醇熟精进。他那百炼成钢的辉煌技艺,融合着自觉的抒情乐风。

普罗科菲耶夫上尼古拉·齐尔品的课时就平顺得多:

我所有的老师中,齐尔品是最具活力、最有意思的一位音乐家,虽然他一身集矛盾之大成。他谈到指挥时,总

是叙事鲜活而深中肯綮;但当他步上指挥台,乐团会在他的指挥棒下溃不成军。他对音乐未来发展的看法也很有意思……他说:“到头来,他们会写全是白键或黑键的乐曲。”(他讲到这里时,左手尽量在钢琴的白键上伸展开来,右手则置于黑键上。)“然后,他们会发现再也无路可走。”我不知道他讲得有多对,因为音乐的发展并不只是在记谱的排列方式上。但与此同时,我觉得他真是深具创见,我的思绪都因而飞扬起来。

齐尔品的作曲风格,隶属于斯克里亚宾的流派。精研普罗科菲耶夫的丽塔·麦卡利斯特(Rita McAllister)认为他对普罗科菲耶夫的影响不容忽视,兼之以普罗科菲耶夫对象征主义诗人如贝尔蒙特(Balmont)、布洛克(Blok)的热爱,一种神秘幽微又情感热烈的浪漫主义乐风于此而生,风格时而直追里夏德·施特劳斯。普罗科菲耶夫较不为人所知的这一面,表现在交响诗《梦境》(Dreams)与《秋意》(1910)、早期独幕歌剧《玛达莱娜》(Maddalena,1911~1913)、许多歌曲,以及歌剧《火天使》(The Fiery Angel,1919~1927)之中。

齐尔品的影响还见于其他方面:

我们在那上不完的课程中坐在一块儿,前面摆着乐谱,学生管弦乐团正在排练,他会说:“注意这里的低音管多好听!”渐渐地,我对海顿及莫扎特的作品培养出了兴趣,对低音管的断音奏法以及长笛的高于低音管两个八

度对奏等有了喜好。因为这个缘故,我才想到要写《古典交响曲》,虽然这是五六年后的事。这里我该一提的是,我在里姆斯基-科萨科夫班上虽没把管弦乐法学会,但在齐尔品的班上弥补了回来。

齐尔品对普罗科菲耶夫的指挥能力有着毫无保留的评估:

你没有指挥的天分;不过我对你成为作曲家有信心,也知道你有时必须指挥自己的作品,因此我还是教你指挥。

普罗科菲耶夫的父亲于1910年过世,这给刚起步的作曲家的生活带来了巨大改变。母子两人没有再回松佐夫卡的必要,家计也有坐吃山空之虞。不消说玛丽亚·格里高利耶夫娜继续尽其所能地为爱子打点一切,在圣彼得堡为他找了住的地方,但未来的路,仍得由他自己去开创。

谢尔盖继续举行独奏会。1910~1911年间,他两度在“当代音乐之夜”演奏,为俄罗斯听众引介了勋伯格的钢琴乐曲,据卡拉基金所述,结果“引来了哄堂大笑”。1911年7月,他的管弦乐曲首度公开演出,这次不是在学院的音乐厅中,而是在莫斯科和圣彼得堡的夏日公园。音乐会虽是二流的演出条件,但也引来了乐评的注意。《莫斯科呼声报》(Golos Moskvy)抱持先入之见的乐评

老手写道：

给这位初出茅庐的青年、这位音乐界的新人这么多的注意，一个乐季中两度演出，我觉得是个错误。多等些时候对他是有好无坏。以天赋潜质来说，普罗科菲耶夫先生可与卡林尼科夫(V. Kalinnikov: 19世纪的俄国作曲家，以迷人乐韵而非新颖创意著称)相当。我相信他也会走上类似的创作道路，如果他和鲍罗廷等圣彼得堡作曲家一样真诚无伪的话。然而，他却矫揉作态。他拼命要做个现代主义者，也不管现代主义根本和他不相宜。

说实话，在莫斯科的索科尼基公园首演的这两部作品，并非普罗科菲耶夫的佳作。被评为“疲软无力”的《梦境》未曾付梓出版，具有拉赫玛尼诺夫味道的《秋意》又经两度修订才定稿。乐团的演奏也是乏善可陈：

《梦境》的指挥者之一对我说：“希望你不要太在意奏错的音。”我回答：“朋友，整首曲子没一个不是奏错的音。我根本认不出这是我的乐曲。”

当音乐学院方面在决定《玛达莱娜》的命运时(后来它未能上演，一直要到1979年3月25日才有首次搬上舞台的机会。由爱德华·唐斯(Edward Downes)完成管弦乐谱配器及指挥演出，在BBC第三电台播出)，普罗科菲耶夫发愤完成了他的第一钢琴协奏曲。他认为此曲“在

构思及实践上,算是自己第一首成熟之作”。此曲锐气十足、逸趣横生而一丝不苟,将传统的三个乐章浓缩成一个连贯而下的结构，尽管有些乐段仍未有一气呵成之感。威吓性的开头主题几番在曲中重现,最后以大开大合、气定神闲之势结束全曲。这首协奏曲让我们清楚得见普罗科菲耶夫本人擅长的演奏风格,涅斯耶夫说此曲“将层层叠叠的和弦与八度、高难度的‘杂耍卖弄式’跳进,以及晶莹铿锵如练习曲的乐段,合而为一”。在普罗科菲耶夫海外时期与之相善的弗兰西斯·普朗克(Francis Poulenc),认为,他以此曲进入大作曲家之林,一如贝多芬的第一钢琴协奏曲是预示了其成熟期的杰作。

这首协奏曲的莫斯科首演会喧腾一时。有的报纸甚至判定普罗科菲耶夫已经疯狂，要求让他穿上“紧身衣”。根据反对派乐评家伯恩斯坦(N. Bernstein)的说法,此曲只可称是“音乐粪土”。卡拉基金、阿萨费耶夫、米亚斯可夫斯基等人都撰文声援普罗科菲耶夫，而他自己却是炮火愈猛烈愈是如鱼得水。他在1912年再接再厉地写出了他最为大胆的若干钢琴曲，其中包括运动性强烈的《触技曲》(Op. 11,有点仿舒曼的触技曲),以及Op. 17的五首《讥刺曲集》(Sarcasms)的第一首。

《邪恶的暗示》已是恶名昭彰,这首永动不息的《触技曲》更是唯恐天下不乱,它从头到尾紧逼盯人,十六分音符大把大把地抛出,曲末才见稍缓,就以轰然巨响告终。从存世的一份滚筒钢琴录音听来，普罗科菲耶夫本人似乎都对此曲的技巧要求力有未逮。此曲让米亚斯可夫斯

基“赞叹不已”。

《讥刺曲集》完成于1914年,此时斯特拉文斯基的影响已清晰可闻,但普罗科菲耶夫早期的“怪诞”风格在长仅十分钟的此一套曲中达于极致。他十分讨厌人家给他贴上“怪诞”这个标签,但把它用在此曲是最适合不过了。齐尔品有感而发:“鲁洛克(Nurok)一辈子都巴望着新音乐,临老上帝遣了普罗科菲耶夫来给他。”阿萨费耶夫则认为,《讥刺曲集》“比马雅可夫斯基(Mayakovsky)早年的诗作更为睥睨、更有锐气……其中惊栗的成分更为骇人有力”。此曲的第四号标为“狂乱的”(Smanioso),第五号则是“慌忙无比”(Precipitosissimo),键盘上不对称的来来去去,好像在嘲笑着世人。

随着Op. 12的十首练习曲的出版,更多的人了解到迈入成熟之境的这位作曲家,其风貌相当多样化。这几首乐曲成于1906年至1912年间。

雕版印刷后,它们看来服服帖帖,但当我要把它们拿去付梓前,看起来实在一团糟,这里那里的涂写在不同规格的五线谱纸上,有的用墨水,有的则用铅笔。

普罗科菲耶夫在此展现了比过去轻快、风趣、古典得多的风格,摒弃了过度的表现,采用了向拉威尔看齐的婉约而练达的手法,在情感的意境上也不再那么片面。激昂的活力与素朴的倾诉在此刚柔相济,成为20世纪特有的那种对音乐传统的乡愁,而这最终又是对传统的一种

重新诠释。(普罗科菲耶夫的此一“新古典”倾向,表现在他晚期的许多乐曲中,而不止于《古典交响曲》的拼贴手法。)D 小调第二奏鸣曲(Op. 14)同样创作于 1912 年,此曲进一步落实了这方面的努力。它在形式上迈向宏大,同时比以往糅合了更多样与更细致的对比。

次年,普罗科菲耶夫完成了第二钢琴协奏曲,这是他迄今为止规模最大的作品。如今编号为 Op. 16 的,事实上是他 1923 年复原重构的,因为原曲谱在一场火灾中毁失。不过复原后的此曲,仍颇有些问题,因为他渐趋精练的风格,却和若干表面的炫技乐段交织在一起。如作曲家本人所言,“第一协奏曲被人批评为以技巧炫人、有‘杂耍卖弄’倾向”,因此触发了他“要在第二协奏曲中探求更大深度”,那么他所获致的是参差不齐的成功。四个乐章的慢、快、快、快顺序,显示出他一贯要违反传统的心理,但只有前两个乐章最令人满意。在漫天风雨而令人屏息的小行板乐章中,第一主题明显受拉赫玛尼诺夫的影响,但第二主题及故布危疑的装饰奏,一下又跌回到“怪诞”的境地。第二乐章满是精彩而令人喘不过气的诙谐滑稽(scherzando)乐段。到最后两个乐章,他的“新李斯特式的技艺卖弄”(休·奥特威〔Hugh Ottaway〕语)开始淹没他本身的创意,不过在终乐章中也不难捕捉到他特有的俄罗斯抒情风味。

此曲在帕夫洛夫斯克(Pavlovsk)举行的首演,让听众为之愕然。出席这场音乐会的米亚斯可夫斯基说听众“嘘声不断,行为举止也不很‘合宜’”。《彼得堡报》

(Petersburgskaya Gazeta)的“非乐评家”专栏,宣告说“一位钢琴新星诞生了”:

舞台上走出一个年轻人，面容像是音乐学院的学生。这就是普罗科菲耶夫。他在钢琴前坐下,开始以一种干枯而尖锐的触键在键盘上敲打。他就像是在掸去键盘上的灰尘,或是在测试琴键一样。听众吃惊不已,有人更是怒火上冲。一对夫妇站了起来,快步走向出口。“这种音乐会把人逼疯!”“他在干什么，寻我们开心?”从大厅的各个区域，陆续有人和那对夫妇一样站起来离开。普罗科菲耶夫开始弹协奏曲的第二乐章。同样是窸窸窣窣的离座声。一些最大胆的听众嘘了起来。座位一个接一个变空了。这位年轻的艺术家，最后斩钉截铁地用一堆铿铿锵锵的不谐和音结束了他的协奏曲。听众为之哗然,四下一片嘘声。普罗科菲耶夫桀骜不驯地鞠了个躬,弹了首安可曲(Encore)。听众三步并作两步离席。到处可以听到这样的咒骂声:“这种未来音乐全都去死!我们是来享受的。我家的猫都能演奏这种音乐!”

对伯恩斯坦来说,此曲是:

集噪音之大成，和文明的音乐没有丝毫共同点……比如说普罗科菲耶夫的装饰奏，就叫人难以忍受。它们如此一团糟，人们会以为是在乐谱上打翻墨水瓶写出来的。

这是他到目前为止所碰到的最著名的哗众事件，乐评家中只有卡拉基金倾其所能地为此曲辩护。

“未来主义”的标签就此定了下来，普罗科菲耶夫也再次被人拿来和诗人马雅可夫斯基相提并论。此一类比并非毫无道理。两人都以浮夸的意象加上深切的抒情，力图以震耳欲聋、热切激昂而沾染尘俗味的艺术，惊醒沙龙中人的好梦：

只要你想
我会对着生肉大发诗兴；
或是当天空色调一变，
只要你想
我会变得无可责备地温柔：
不再是人，而是穿着裤子的一朵云！

到后来，普罗科菲耶夫与马雅可夫斯基颇有惺惺相惜之慨。诗人向阿萨费耶夫说：

如今只有普罗科菲耶夫的音乐能打动我。只要他的乐音一起，生命立即迸发而出——不是艺术形式，而是生命，奔流而出的山泉，如此的活水源头，你只想纵身其中，大喊着：“噢，美妙极了！来呀，再来！”

1913～1914 年是普罗科菲耶夫在音乐学院的最后一个学年，他打定主意要留下一个永生难忘的毕业回

忆。他的目标是众所觊觎的鲁宾斯坦大奖，这是音乐学院学生所能获得的最高钢琴殊荣。不消说，他以他一贯的非正统方式来争取这个奖项：

……我不是选古典协奏曲，而是用了自己的乐曲。我若演奏一首古典协奏曲,可能无法技压群伦,但我若演出自己的曲子,就有机会以新颖的技巧让评审印象深刻;他们将无法判断我的演奏是好是坏!另一方面呢,即使我输了,这个挫败也不会令人扼腕,因为没人知道我是输在协奏曲本身不好，还是输在我的演奏技巧有问题。在两首协奏曲中,我挑了第一,因为第二在音乐学院中听来太过格格不入，帕夫洛夫斯克的经验还深印在我的脑海中。还有,尤根森在我的要求下,在赛前及时将第一协奏曲的钢琴谱赶印出来。我买了20份乐谱,将之发给所有评审。当我走上舞台时,第一眼就瞥见我的协奏曲打开在20人的膝上——这对一个初有作品付梓的作曲家来说,真是难忘的一幕！我的主要对手是戈鲁普夫丝卡雅(Golubovskaya)……一位极为细腻而聪慧的钢琴家。我们彼此很有君子风度,在比赛的前一晚,我们还互相问候彼此手指的状况，而在评审决定我们命运的好几个小时的悬疑等待中，我们还捉对下棋。在冗长而争执不休的商议后,大奖颁给了我……

(格拉祖诺夫) 发起脾气来，坚持不肯宣布表决的结果，因为他宣称这是在鼓励一个“有害人心的潮流”。只是“伤害”既然早已造成,除了宣读结果外也无可奈何,所

以他还是声调平板、没有抑扬顿挫地压着嗓子照念了。

1936年,普罗科菲耶夫为《消息报》(Izvestia)评论莫斯科的国际象棋锦标赛,他的思绪一下转回到这个不平凡的时刻:

我望着拉斯克(Lasker)在棋盘前低头思考,想起了我在1914年锦标赛中认识他的经过。在锦标赛后的宴会中,许多人来恭贺我从音乐学院毕业并赢得鲁宾斯坦大奖。拉斯克问我这些人恭贺些什么,我回答:“昨天你在锦标赛中拿了首奖,我则在一项音乐锦标赛中拿了首奖。”拉斯克说:“我不知道你钢琴弹得如何,不过我很高兴知道,鲁宾斯坦大奖颁给了一个棋手。”

对钢琴家的普罗科菲耶夫最佳的一番写照,来自弗南·杜克,他1914年被人带去听这位金奖得主演奏他的第一协奏曲:

……一个高高的年轻人,相貌相当不寻常。他有着泛白的金发,小小的脸上长着一张阔嘴及很厚的嘴唇……(普罗科菲耶夫当时的绰号是“白肤黑人”)还有长长的、笨拙的摆荡着的臂膀,其末是一双拳师般的强有力的手。普罗科菲耶夫身着优雅得炫人的燕尾服、裁剪合宜的西装背心,脚登黑亮的皮鞋。他走过舞台时奇特的笨拙步态,让人一点也意想不到即将发生的事。他坐了下

来，身子突如其来地一挺，调整了钢琴座椅，接着就是一场毫无保留的力量展现——一种全新的钢琴演奏法。当年最流行的，不是慵懒无方的斯克里亚宾风格，就是后德彪西式的竖琴与钢片琴的印象派风格。但这个年轻人的音乐及演奏，让我想起我惟一一次不幸的足球经验中的前卫攻击——浑身是无穷的精力与运动员与生俱来的欢愉。无怪乎这首协奏曲一再重现的头四个音符，后来被人称为“头槌”(po cherepoo)，因为这正是普罗科菲耶夫的用意……喝彩声如雷响起，有多达六个马蹄形花环送到普罗科菲耶夫手上，迎面而来的是观众惊异的笑声。他笨拙地一鞠躬，头几乎弯到膝部，又猛一下直起身来。

总的来说，普罗科菲耶夫很可以感到满意自适。他名下已有不容小觑的许多新作，众人视他为俄罗斯前卫派的一员健将。他最近一次的赌注大获全胜，如今他在鲁宾斯坦奖委员会的祝福声中，可以开始做征服欧洲的美梦了。

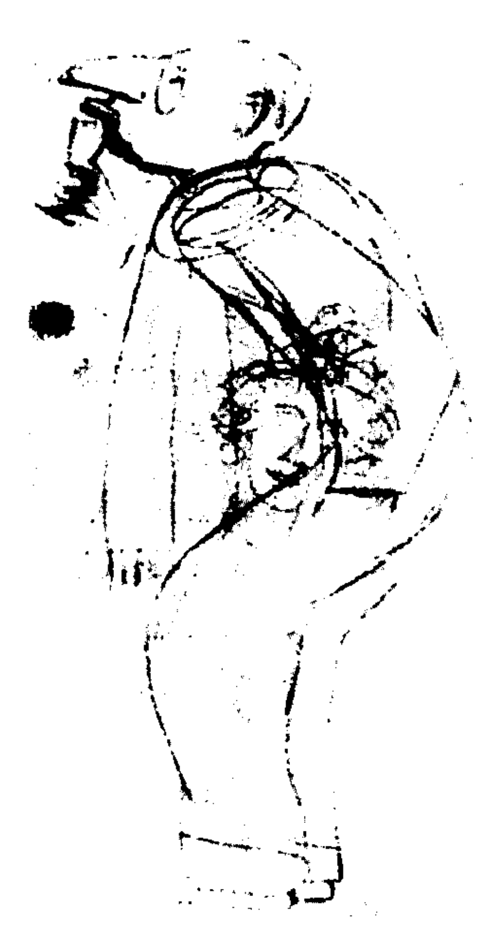
其时是 1914 年，各大强权帝国各有其勃勃野心。

4

赌　徒

1914 年至 1918 年间，普罗科菲耶夫以俄国为根据地，开始到处游历，为自己的前途四处闯荡。23 岁的普罗科菲耶夫显然将广为俄国乐界所接受，他也可以开始订些大计划了。1914 年 6 月的伦敦之行为他日后的音乐生涯定下了模式。名重一时的俄罗斯芭蕾舞团（Ballets Russes）将与瓦尔特·鲁维尔在伦敦粉墨登场，肯定会踏入这座当世的世界艺术殿堂。

这的确是一次最有意思的艺术季。夏里亚宾(Chaliapin)登台献歌，里夏德·施特劳斯指挥，演出了许多新乐曲。佳吉列夫身着大礼服，头戴高顶礼帽，单边眼镜外加白手套。错过这一幕就太可惜了。鲁维尔一一介绍我们，我为他弹了我的第二协奏曲。在场的一位艺术家听完之后用法文高呼："但这是一头野兽啊！"后来他知道我听得懂法文后，连忙向我赔不是。



伊戈尔·斯特拉文斯基的漫画像，由拉里欧诺夫(Mikhail Larionov)所绘

虽然普罗科菲耶夫对于影响他音乐创作的当代人物总是轻描淡写，一语带过(后来，苏联一再淡化佳吉列夫的传奇事迹，因此也收到推波助澜之效)，不过各项证据显示，其实这位年轻的作曲家对佳吉列夫很是倾心。伦敦之行除了见识到佳吉列夫强烈的个人魅力之外，也听到了斯特拉文斯基令人难以抗拒的乐曲。

1913 年夏天，他首次造访欧洲，亲睹了几场俄国芭蕾舞团的表演，其中包括拉威尔(Ravel)的《达夫尼与克洛埃》(Daphnis and Chloe)，当时他还误以为是出自德彪西(Debussy)的手笔。斯特拉文斯基三部舞台作品对普罗科菲耶夫的音乐留下难以抹灭的影响：《夜莺》(The Nightingale)、《火鸟》(The Firebird)、《彼得洛什卡》(Petrushka)。从普罗科菲耶夫对这个乐季的评语来看，刚开始他低估了《彼得洛什卡》。显然他也在音乐会里听了《春之祭》(后来他承认他当时“听不懂”)。斯特拉文斯基的音乐革命似乎在吁求着回应。普罗科菲耶夫终其一生只把斯特拉文斯基当成他惟一的对手。

1908 年 12 月普罗科菲耶夫在圣彼得堡第一次举办独奏会之后，结识了斯特拉文斯基，他们之间虽时有嫌隙，但这一段友谊却维持了很久，这可说是上天给他们两人的贺礼。两人在信仰、政治观点甚至是音乐上本来就没有共同点，可是这些都只不过稍有摩擦而已。普罗科菲耶夫最后回到斯大林政权统治下的苏联永久定居，此后，他和斯特拉文斯基只联络过一次，这就是 1938 年 12 月 11 日从莫斯科发的电报，吊唁斯特拉文斯基大女儿的过世。可是在普罗科菲耶夫过世前的几个星期，两人的一位朋友收到了他的信，里头问及斯特拉文斯基的近况，这令斯特拉文斯基十分感动。

普罗科菲耶夫时常嫉妒他的这位朋友，这是无法掩饰的事实。他很清楚自己在钢琴演奏上胜过斯特拉文斯基，可是，在作曲方面，他却始终无法超越斯特拉文斯基，他对此感到怨愤。他早年的成功有太多太多可以归因于“钢琴家”普罗科菲耶夫高超的弹奏功力，这个狂暴而肤浅的演奏名家是个制造形象的能手。斯特拉文斯基对他的第一小提琴协奏曲其实很欣赏，但是他还是跟着专栏作家一鼻孔出气。他甚至暗示，普罗科菲耶夫的内心只有在下棋时才会专注。普罗科菲耶夫在创作音乐时绝不是一位思想家，他甚至可能“在构思音乐时天真得令人咋舌”。佳吉列夫则认为他“痴憨得可爱”(有人说这句话出自斯特拉文斯基)。在普罗科菲耶夫这边，斯特拉文斯基的乐曲原本带有激昂的民族色彩，这在《春之祭》和《婚礼》(Les Noces) 中很鲜明，可是后来却走向较为冷淡矜



拉里欧诺夫笔下的时髦人物：佳吉列夫、马辛(Massine)、安塞美(Ansermet)、米西亚(Misia)、瑟特(Sert)、毕加索、阿波利奈尔(Apollinaire)、斯特拉文斯基等人

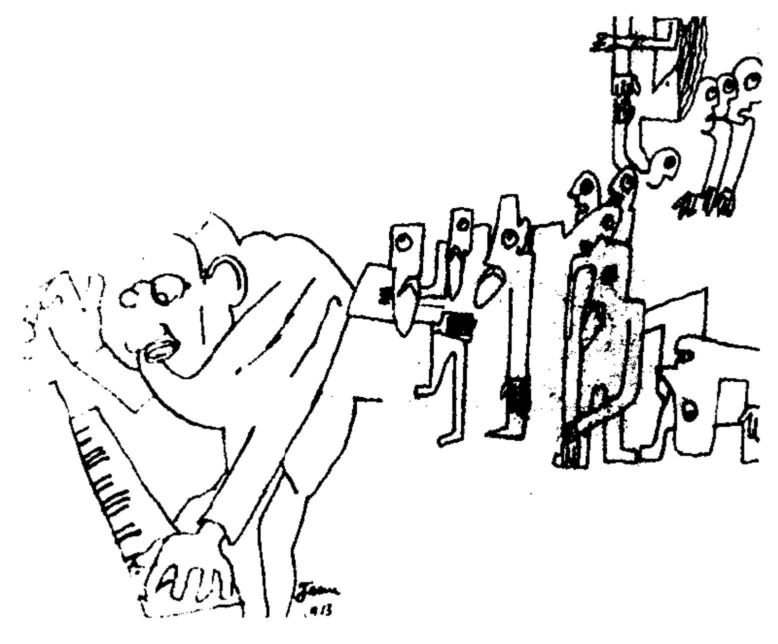
持的新古典主义，于是，普罗科菲耶夫对斯特拉文斯基的爱好有一段时间也有所稍减。普罗科菲耶夫在 1925 年 8 月 4 日写给米亚斯可夫斯基的信中这么说道：

> 斯特拉文斯基写了一首可怕的奏鸣曲，他以耍弄某种风格来取悦。音乐是巴赫的风格，却多了几粒麻子。

两年后，他对于《俄底浦斯王》(Oedipus Rex)一剧也有意见，即使他当时也参与了筹备工作：

> 脚本是用法文写的，诗文是拉丁文，题材是希腊的，音乐是英德风格（亨德尔），钱则是美国来的——真是四海一家。

1928 年，他把斯特拉文斯基的《阿波罗》(Apollo)斥



考克图笔下的斯特拉文斯基在弹奏《春之祭》(1913)

为“无聊至极”的作品。两人的关系时常处于紧张的状态，下面这件事尤其不可思议（据薇拉·斯特拉文斯基〔Vera Stravinsky〕和克拉夫特所记载)：

在华沙的一场音乐会结束之后，斯特拉文斯基把手放在一位女士的签名纪念册上，顺着手掌的边缘描了一圈，听众常会请他“留个纪念”，而这在他也不是一次两次了……后来，这位女士请普罗科菲耶夫也在同一本纪念册里签名。他在斯特拉文斯基的手形下留了一段挖苦的话。斯特拉文斯基在巴黎的一家报纸上读到这段话，他在1933年12月20日写了一封信给普罗科菲耶夫：

这则新闻最近出现在巴黎的报纸上，我把它剪下来寄给你。这些中伤我的人，我一个也不认识。你写那段戏谑语的用意，想必和那些人的用意是不同的。你的本意一定不是要嘲笑我的钢琴演奏，甚至是我的指挥，毕竟我只是在弹奏自己的作品。描在纪念册上的那双手既演奏也指挥，我想我还不至于浪得虚名到这种地步，让别人对我

开这么一个恶毒的玩笑。没错,有许多人反对我的演奏,可是我不想面对其他诠释者的鬼脸,只有这么一条路。

普罗科菲耶夫在12月21日回了一封信:

你能以如此宽大的胸襟看待报界这次的流言蜚语,着实令我钦佩。这件事也令我心里很难过。不管你如何批评我的音乐,也不管我在那位女士的纪念册上写了些什么——让这一切都过去吧!

不顾情面的斯特拉文斯基当然没有就此停止痛批普罗科菲耶夫的音乐。普罗科菲耶夫后来向莫斯科投诚(跟在斯特拉文斯基后头终究是一条死路,普罗科菲耶夫之所以回俄国,不管是有心还是无意,有一部分原因显然也是为了脱离这条死胡同),斯特拉文斯基称普罗科菲耶夫此举除了是"向那个低贱的女神献上一份祭礼之外,别无其他"。

虽然如此,他们两人有空旅行时,还是会见面一起吃个饭,闲聊些不正经的事。

普罗科菲耶夫甚至还向这位老友打听驾驶训练班的事:

特洛伊街18号,巴黎第17区

1926年11月29日

伊戈尔·菲奥多罗维奇(Igor Fyodorovich)我友:

不知你以前是在哪一家公司学开车的，能否把地址告诉我。我们现在的住处正好离公司不远，也想利用一下这地利之便。

敝人夫妇祝您万安

友　SPrkfv

斯特拉文斯基的资助者佳吉列夫一直都在留意四周有没有头角初露的才子。1914年，普罗科菲耶夫被他相中。佳吉列夫突发奇想，提议把第二钢琴协奏曲以一种独特的哑剧形式呈现，但是这个提议随即就被打消。普罗科菲耶夫想用陀斯妥耶夫斯基的《赌徒》(The Gambler)为题材谱写一部歌剧。不过这个提议受到佳吉列夫的反对（他说歌剧这种音乐形式正在没落），佳吉列夫于是提议以当时流行的“远古风”为主题，来谱写一部芭蕾舞曲。

这是普罗科菲耶夫与斯特拉文斯基异教的《春之祭》一争高低的机会，他以自己的方式来处理类似的意象。不过俄罗斯芭蕾舞团却迟至1921年才上演这部芭蕾舞剧。他的第一次尝试《阿拉与罗利》(Ala and Lolli)难以博人青睐。当中有一段“锡西厄人”(Scythian，锡西厄人是古代东南欧和黑海北岸的居民，他们建立的王朝全盛时期的疆域及至俄国南部，但是在公元400年左右却突然神秘消失，仅留下一些黄金饰物以为考证。Ala是太阳神Veles之女，Lolli是一个会死的英雄，从敌神手中救出Ala。斯特拉文斯基的《火鸟》、《春之祭》皆取材于该民族



佳吉列夫和管家的画像，巴克斯特绘于1906年。藏于列宁格勒的俄罗斯博物馆

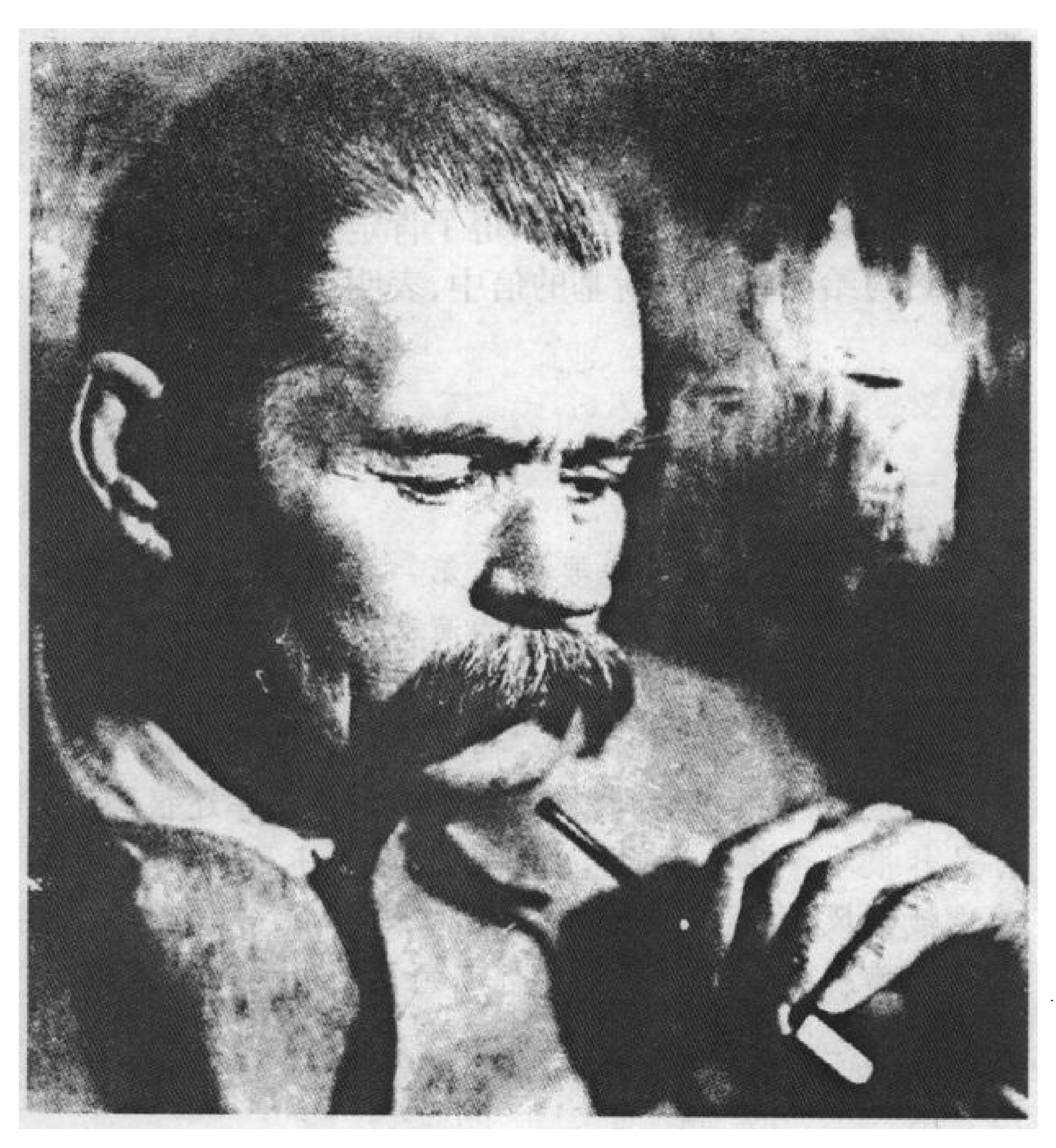
的这些神话传说。）的情节被评为太过单薄，东补西缀，缺乏说服力。

政治事件对此一时期的普罗科菲耶夫几乎没什么重要性可言：

伦敦的一景一物都很有意思，我几乎没意识到欧洲大战随时可能爆发。说来还真是侥幸，我回到圣彼得堡才不过几天，战事就接连开启。国家征召兵员，我也侥幸躲过。我家只有孤儿寡母，我也因此不用入伍。

有些资料指出，普罗科菲耶夫是因为到音乐学院重新登记入学才免去征召。我们如今知道，他当时选了甘德辛（Y. Y. Gandshin）的风琴课，而他也希望重新磨练琴技。涅斯杰夫指出，当时是高尔基（Maxim Gorky，他是苏联文坛第一把交椅）从中安排，他才能在 1917 年二月革命结束之后又免受征召。“我们可没这样富有，拿金钉去钉箍阿兵哥的鞋子。”

1914 年秋天，普罗科菲耶夫着手编写一首轻快短小的作品——《丑小鸭》（The Ugly Duckling），这是一则家喻户晓的安徒生童话故事，写给人声与钢琴。这个工作也算是逃开“锡西厄”芭蕾舞曲压力的一个喘息机会。他选择丑小鸭的故事，是不是有自传的意味在里面呢？阿萨费耶夫称这首舞曲是“普罗科菲耶夫现身说法的童话故事”。高尔基也认为，可怜的丑小鸭一夕之间变成目光的焦点，说的正是作曲者自身的故事。不论实情为何，这首



马克西姆·高尔基,摄于1928年

作品的浓浓抒情、琅琅旋律,生动地唤起童年,展现了普罗科菲耶夫作曲手法中最富个人特色的地方。

普罗科菲耶夫还为一部芭蕾舞剧写了一些散稿,这部芭蕾舞曲后来并没有完成,佳吉列夫认为这些乐曲没

那么出色。1915年春天，普罗科菲耶夫在米兰把这些乐曲给佳吉列夫看。佳吉列夫看完之后说："你必须再写一首新的曲子。"普罗科菲耶夫在意大利的首演(这是他在俄国以外第一次登台演出)获得了肯定，可是这位资助者在一封写给斯特拉文斯基的信中，表明了自己的疑虑：

大饭店·罗马

1915年3月8日

伊戈尔我友：

我有许多新的问题要谈，第一个就是普罗科菲耶夫。昨天他在 Augusteum 举行的演奏会还算成功，不过这不是重点。重点是，他正在创作一首新的芭蕾舞曲，我看了乐曲的三分之一，主题是"描摹圣彼得堡的景况"。这个主题放在十年前的马林斯基剧院上演或许还很合适，可是却很难令我们满意。他说这首曲子不是为了要刻意营造俄国风情，它只是音乐。没错，就只是音乐而已，而且是很糟糕的音乐。目前我们必须重新开始，因此要对他和颜悦色，至少让他在这两三个月内不要离开。我需要你的协助。他才气过人，可是他对齐尔品的前卫乐风竟会着迷不已，还认为他是最有文化素养的人，对于这种人，你还能期望什么？他很容易受人左右，以前我们看到他一副趾高气扬的样子，其实他比我们想的要好。我会把他带到你那儿去，他必须改头换面，要不然他将离我们而去，永不复返……

普罗科菲耶夫后来写了一首“替换”的芭蕾曲，名为《丑角》组曲（又名 Chout），后来成了他最愉悦轻快的乐曲之一，只是首演被战事所耽搁：

斯特拉文斯基带了一些阿法纳斯耶夫(Afanasyev)编写的民歌故事集，他走了之后，我和佳吉列夫坐下来，把故事细细看了一遍，碰巧找到几个和丑角有关的故事。我们没花多少时间，就根据其中的两个故事拟出一部芭蕾舞剧的情节，共分六景。佳吉列夫这一次和我签了一份正式合约，给我 3000 卢布作为报酬。“就请你写一首真正属于俄国的乐曲，拜托了”，他说道，“虽然我说你的‘圣彼得堡’糟糕透顶，可是别人也写不出你音乐中的俄国风格。”

在返回俄国的路途上，普罗科菲耶夫注意到自己的“行情……上涨”，几首新作已经排定演出日期。也就是说，普罗科菲耶夫走红了。此外，佳吉列夫在祖国的戏剧演出颇受好评，马林斯基剧院的年轻导演们等不及地要一较长短，在歌剧的演出方面甚至更是蓬勃。剧场才刚换上一位新指挥——寇兹(Albert Coates)：

寇兹对于新音乐并不会望之却步。他说：“就把你那部《赌徒》写出来好了，我们会上演的。”这实在是个千载难逢的好机会。我把故事重新读了一遍，先写好脚本，1915 年秋天时着手谱写音乐部分。

在这之后不久(1915年),普罗科菲耶夫先后和拉赫玛尼诺夫与梅特纳两人交恶。在一场斯克里亚宾纪念音乐会上,拉赫玛尼诺夫演奏了几首乐曲,其中一首是第五奏鸣曲:

斯克里亚宾演奏同一首奏鸣曲的时候,每个音符好像都往上飞升似的,而拉赫玛尼诺夫演奏时,所有的音符却好像都硬生生地扎在土里。演奏厅里几位斯克里亚宾的支持者议论纷纷,男高音阿契夫斯基(Alchevsky)想起身表示不满,不过被人抓住领子,他高声叫道:"等一下,我有话要跟他说!"我想保持超然,便说或许在场的人都习惯了作曲者自己的诠释,不过别人当然也可以有自己的诠释。演奏结束之后,我心里还是这么想,看到拉赫玛尼诺夫时,我走过去向他说:"好朋友,这个——我觉得你弹得很不错"。他语带讥讽地回答说:"难道你觉得我应该会弹得很差劲吗?"说完就掉头离开。我们两人的友好关系自此结束。还有一个推波助澜的原因是,他的的确确不喜欢我的音乐,而且还觉得难以忍受。过了不久,我又和梅特纳起了一点小争执。我原本希望他能演奏我喜欢的A小调奏鸣曲,不过他却画地为牢,弹了一首比较简单的奏鸣曲。这种曲子谁都可以在家中弹来自得其乐,我就是这么跟他说的。"那么你觉得我弹的这一首怎样?"我回答道:"这一首比较适合在家里弹奏。"他把这件事告诉拉赫玛尼诺夫,拉赫玛尼诺夫后来很激愤地表示,普罗科菲耶夫把奏鸣曲分为两种:一种是普通的奏鸣

曲,另一种是家用的奏鸣曲。

1916 年 1 月 16 日,普罗科菲耶夫的《锡西厄组曲》终于问世。这部作品由原来的《阿拉与罗利》缩编而成,共有四个乐章。作者在事前的准备工作与发表后所得到的评价,和当年(1913 年)斯特拉文斯基的《春之祭》在巴黎首演时的景况大同小异,就连音乐本身也有许多共同之处:涅斯耶夫避重就轻地告诉我们:斯特拉文斯基的作品"在风格上对于《锡西厄组曲》似乎造成了一些影响"。这句话的意思是,《锡西厄组曲》可以说同时具有承前启后的延续性与自成一体的原创性。普罗科菲耶夫殚精竭虑,安排了 140 件乐器,年轻人的豪气由此可见一斑。

身为音乐学者,同时也是作曲家的尤里·邱林(Yuri Tyulin)回忆和普罗科菲耶夫一同前往察看彩排时的情况:

……他还在家中更衣时,突然来了一个电话。我听到他这么说:"好,好,一定到。演奏会的日子快到了,你知道吗?圣彼得堡的市场上,连坏掉的鸡蛋和苹果都涨价了。他们会用那些东西砸我的!"

彩排(在马林斯基剧院)的时候,我独自坐在观众席上,对照着乐谱观看彩排。普罗科菲耶夫走到管弦乐团前,脸上没有一丝兴奋的表情,但你可以想像这是一次多么重要的表演。他在回忆录中提到,管弦乐团阻碍了他的工作进度。实情比他写的还要糟糕,管弦乐团公然和

他唱反调,摆明了跟他过不去。原本安排了两名竖琴手,可是乐池里已经没地方安置,那两个人索性就坐在舞台上,一直问他问题,口气很不好。他们两人不用弹奏时,就用宽大的衣领(当时很流行)捂住耳朵。不过普罗科菲耶夫还是很专心、很有耐心地排练管弦乐团,好像什么事都没发生似的。彩排结束后,他走了出来,表情严肃,不过却是一副心满意足的样子。我很焦急地问他情况如何,他答道:“没问题,一切妥当。”对于这种冷静沉着的态度,你只能在一旁赞叹不已。

城里的音乐精英齐聚一堂,就为了欣赏这场首演,不过并不是每个人都听完了才离去。普罗科菲耶夫回忆当时的情况说:

……就以格拉祖诺夫为例,我亲自邀请他来,不过他还是受不了最后如旭日东升的终曲而提前离开,只差最后八个小节。

新闻界似乎无法相信,怎么会有人能把这么一部“毫无意义”的作品搬上舞台。就连前卫的《当代音乐家》(Muzykalny Sovremennik)也刊载了一篇公然嘲讽的报道。这一家杂志把普罗科菲耶夫的新作和斯特拉文斯基的《春之祭》做了一番比较,说斯特拉文斯基的作品具有“贵族与美食家”的风格,“蕴含丰富的文化气息”,而年轻的普罗科菲耶夫的格调较为粗糙:

他不受任何心灵的怀疑所困扰，过度精致的文化遗产并不会让他迷失方向而驻足片刻。只要是不受拘束的时候，你可以感觉到他就像一个健康活泼的农家男孩，洋溢奔放着年轻的气息。

1916年12月，《锡西厄组曲》的莫斯科首演临时取消。普罗科菲耶夫因而有了报一箭之仇的机会。乐评家萨巴涅耶夫(Sabaneyev)完全不知道演出已经更改，仍然把他事先准备好的稿子刊出来，讥讽普罗科菲耶夫的音乐“难以入耳”，并说作曲者身兼指挥，在台上迸发出“野性的狂放”。普罗科菲耶夫逮住这个机会，加以反击，不仅让萨巴涅耶夫颜面扫地，更迫使他辞去几家报社的编辑职务。

由于《丑角》的首演延期，普罗科菲耶夫在音乐会之间就有时间专心谱写《赌徒》。他知道每个人都在期望他能有惊人之举，掀起一番骚动，而他自己也很希望能创造出流畅且富戏剧感的新型歌剧。因此他对于歌剧的诸多成规，可说是大大地反其道而行之。在参考陀斯妥耶夫斯基的原著来撰写脚本时，他采用了一种灵活的对话形式，完全舍弃了正统歌剧的咏叹调，使剧情的进展更加流畅。现代主义者对此不能不表示意见，阿萨费耶夫就写道：“令人叹为观止！”

……不过由于排字上的疏失，“令人叹为观止”排成了“愚蠢不堪”。有一天我母亲进我房间，我正在谱写《赌

徒》,她绝望地向我大声说:"你真的知道你从那架钢琴上敲出了什么东西吗?"这件事过后,我们有整整两天没说话。

1917年1月,普罗科菲耶夫开始在马林斯基剧院举行彩排,到了2月却停了下来。剧团人员原本就对他的作品不甚满意,受到政治事件的影响后,更是染上了革命的精神。管弦乐团与歌手对他的作品表示强烈的不满,断然拒绝表演。新闻界对此的报道是:

表演者普遍的感觉是,普罗科菲耶夫的歌剧《赌徒》应该从剧场换下,理由是这部作品的声响不协调,有匪夷所思的音程,音调又不协调。爱好强烈音乐感受的人对此或许会感兴趣。可是歌手对此却缺乏兴趣。他们即使经过一季的排演,还是很难驾轻就熟。

这部作品可说是历尽沧桑。第一次世界首演到了1929年4月才举行,地点是比利时布鲁塞尔的蒙耐剧场(Theater de la Monnaie),以法语演出。普罗科菲耶夫又从头到尾改了一遍,把棱角修掉。1931年时,他取了当中几个段落,编写成一首交响组曲,然而就是这些"剪影"也带给他不少麻烦。这部歌剧直到1962年才初次在英国上演,由贝尔格莱德歌剧院(Belgrade Opera)的一个巡回剧团演出,用的语言是塞尔维亚-克罗地亚语。1963年3月,甘纳吉·罗日杰斯文斯基(Gennadi Rozhdestvensky)



《赌徒》要到 1983 年才由英国国家歌剧团在英国上演。克拉克(Graham Clark)在剧中扮演亚历西斯一角

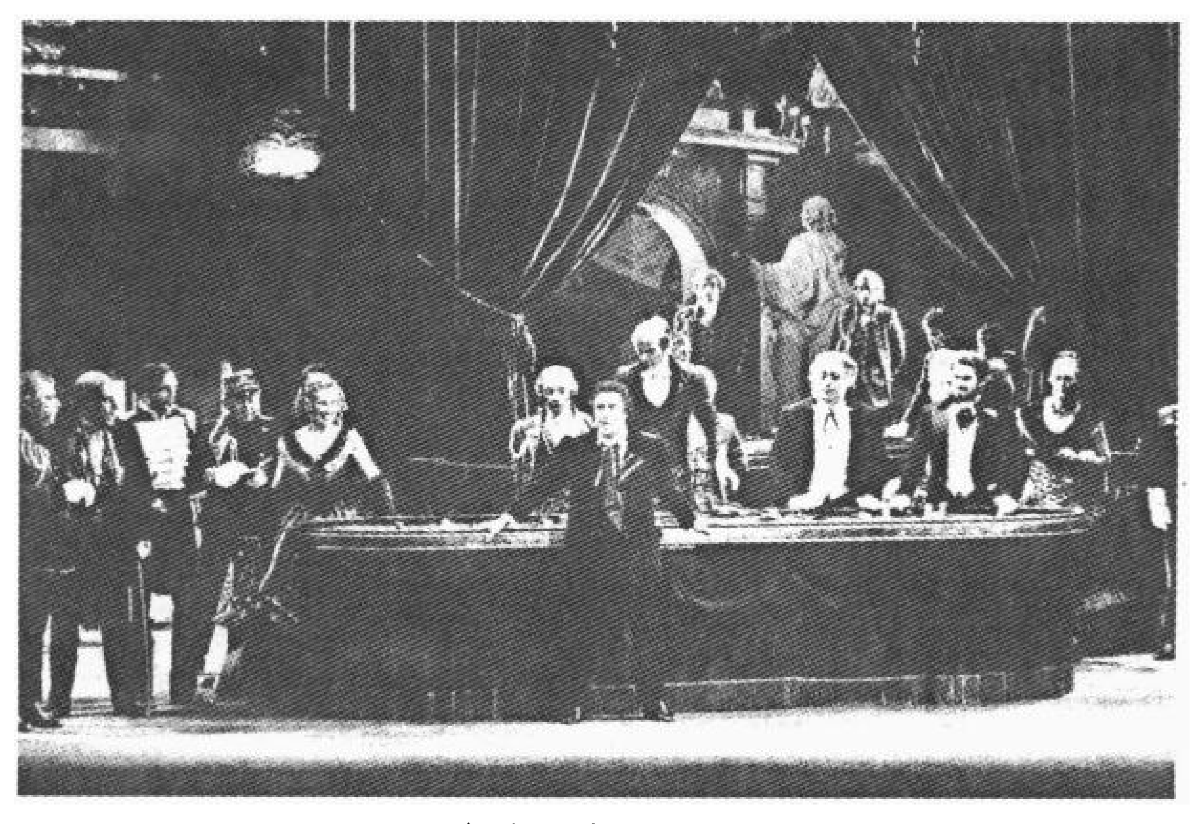
首开先河，通过广播演出这部作品，在此之前，俄国没有人知道这部作品。虽然历经波折，总算是圆满收场。1974 年 4 月，《赌徒》一剧终于列入波修瓦剧院的剧目，并在 1983 年时由英国国家歌剧团 (English National Opera) 演出，英国的歌剧爱好者总算能亲自评断普罗科菲耶夫最刺激人心的一部歌剧大作了。

这部歌剧是以德国罗列登堡(Roulettenbourg)温泉为背景，内容本身确实有其问题，例如当中没有一个角色可

以称得上是真正讨人喜欢的，整部戏几乎全是毫不留情的讥讽。不过普罗科菲耶夫的最后一幕令人诧异，男主角下场一搏，让银行输得破产：

我敢相信，赌场那一景，无论在歌剧的创意上或结构的安排方面，在歌剧史上都是前所未有的。我觉得这一景成功地体现了我原本的计划。

普罗科菲耶夫并没把赌场中的赌徒和赌桌站台员以合唱来处理，反而还给他们每个人一个名字和几句台词，并营造出适得其所的赌博狂热：赌桌上的气氛渐趋紧张，



在赌场中的重唱

在众赌徒情绪失控、陷入疯狂状态时达到高潮。若说这么一个无政治立场的作曲家怀有革命的企图，未免有失荒唐。然而我们却能看到，俄国社会纸醉金迷、岌岌可危的态势清楚地呈现在这部特立独行的作品中。《赌徒》就像一面镜子，反映出一个腐败的社会，人人妄想一夜致富，结果是竞相毁灭自己。

普罗科菲耶夫还在写《赌徒》的时候，就已经为下一部歌剧选定了主题。革命时期的俄国掀起了一阵艺术的骚动，有位备受争议的剧场导演梅耶霍德(Vsevolod Meyerhold)采用了和 18 世纪剧作家哥齐(Carlo Gozzi)相近的创作精神。梅耶霍德的“抽象”剧场 (abstract theatre) 概念，有一大部分是承自意大利艺术喜剧 (commedia dell' arte) 的创作传统。哥齐的《三橘爱》(The Love of Three Oranges) 被一份前卫派杂志拿来当作刊名，这件事在立场较前卫的戏剧圈子中早已为人所熟知。说不定普罗科菲耶夫早在梅耶霍德称赞《三橘爱》是理想的歌剧题材之前，就已经知道这回事了。

1917 年或许是普罗科菲耶夫创作生涯中最多产的一年。此时的他开始谱写新剧，也重新拾笔写一首新的钢琴协奏曲，同时也完成了一系列主要作品：小提琴协奏曲 (Op. 19)、《古典交响曲》(The Classical Symphony)、第三和第四钢琴奏鸣曲、《瞬间的幻象》 (Visions Fugitives) (Op. 22) 与“查尔登的祈求”(Chaldean Invocation) 的《七，是七》。1917 年也是革命的一年，而令苏联评论家尴尬的是，只有最后一首作品才让人觉得普罗科菲耶夫



威廉斯(Piotr Williams)所绘的梅耶霍德画像(1925 年)

比较用心。正是普罗科菲耶夫本人才有这种胆识，把蒙昧、表现主义式的野蛮和时局结合起来。当时发生的事件，不仅动摇了俄国，更深入了他的下意识，让他不吐不快。

可是《七，是七》一剧并不是一部歌功颂德的写实剧。涅斯耶夫成为官方代言人后，对于这个“错误”发表了自己的强烈不满：

这么一名目光锐利、渴求成名的艺术家，他的灵魂深处，竟没有受到 1917 年革命如此浪漫的事件的鼓动，这不是很奇怪吗？他怎么可能没听到革命的真实乐声，他的作品中又怎么可能没有革命之歌激昂旋律的痕迹。当时俄国的大街小巷不是到处都听得到革命的乐声吗？

在这篇官样文章下，有一点是值得深究的。美国的史学家毕灵顿（James H. Billington）论及 1917 ~ 1918 革命时说道：

……俄国的革命事件具有一种音乐的特质，如果我们照梅西埃（Mercier）的看法，称法国革命是“纯粹光学性的革命”，那么对于俄国革命，我们可以称之为“纯粹音乐性的革命”……这一场所谓的“欧亚运动”……可以说是对苏维埃新秩序的歌颂，因为这场运动的精神是：个人只有在成为“更高层的交响（译按：共奏之意）人格的一部分时，才能完成自我实现……”古米列夫（Nicholas Gumilev）

在革命之前写了一首诗，请求同时期的艺术界人士一同“正视那妖魔的双眼，夺去他那具有魔力的小提琴”。弦乐器确实为这个时期的剧变提供了背景音乐。拉斯普丁(Rasputin：拉斯普丁为俄国末代沙皇尼古拉二世的朝中佞臣，专揽朝政，迷信腐败)的朋党在大帝国大殿中纵情狂欢，还有吉普赛小提琴师助兴……敖德萨(Odessa)聚集了一大群小提琴大师，前所未见……布尔什维克的权力渐渐巩固，失控的小提琴随之奏出渐趋疯狂的乐声……

诗人布洛克发出声明，“艺术家的责任就是要认清未来的路子，聆听那划破长空的乐声。”

看吧，各国之间的和平友谊，这种假相正是俄国革命所要揭露的。流水为此而怒吼，每个能听见声音的人，都该听听这种乐声。

普罗科菲耶夫对这种乐声并不太感兴趣，他只专注于自己的音乐。他的精神导师是斯特拉文斯基，而不是列宁。在《七，是七》一剧中，我们看到争着要求回应的是《春之祭》，更精确地说应该是《星星之王》(The King of the Stars)。

和斯特拉文斯基的那首合唱曲一样，普罗科菲耶夫的《七，是七》是一部改编自贝尔蒙特诗作的小型“清唱剧”。(1922年，普罗科菲耶夫看到这首乐曲后面被加了

一个副标题“清唱剧”时十分不满。“是谁称它为‘清唱剧’的?”“清唱剧”一词有“无聊”的含意,和此剧的激昂气氛格格不入。)贝尔蒙特是苏联颓废派文学批评界中令人不敢恭维的人物。《七,是七》一剧和《春之祭》以及同样性质的作品一样,都是“一团”让人难以下咽的怪东西。他们“硬闯进门来,把人磨成颗粒”,所作所为就像卡尔登神话中的恶魔角色一般。“神圣的上天啊! 诅咒、诅咒、诅咒他们吧!”革命就是这么一回事。

普罗科菲耶夫曾细说这部作品——他至此最具实验性的作品——的创作过程。一开始他先定出大致的结构,安排高潮的配置,把音乐内容先搁在一旁。接下来是借助钢琴,进行“接骨生肉”的工作,把各部分更加紧密地联系在一起。他总是觉得“我作出来的是想法而不是音乐”。最后的工作是谱曲,设计出一种多层次的管弦乐结构,乐谱约有三四十张。



库塞维茨基,他在指挥台上不遗余力地支持普罗科菲耶夫

首演于1924年5月29日在巴黎举行,指挥是库塞维茨基(Koussevitsky)。事实上,这部“清唱剧”在当天晚上演奏了两次。普罗科菲耶夫回忆,当时听众听到指挥说再来一次时,似

乎“有些激动了”。“他认为这样将会给听众更大的启发。”

另一组动人心弦的钢琴小曲《瞬间的幻象》，情形和《七，是七》一剧几无二致。这首作品的标题也是取自贝尔蒙特的诗，不过在某些方面来说，这两句诗让人想到的是德彪西，而不是斯特拉文斯基：

在瞬间的幻象中我看到了世界，
充满了缤纷绚烂的七色彩虹。

整体来看，《瞬间的幻象》代表一种“情绪的舒缓”，在自由度与实验性方面，和《讥刺曲集》相仿，不过在性质上却更显简约而内省。明朗与优雅是《瞬间的幻象》的基调，在和声方面的实验也较为谨慎。第 19 首或许是当中最令人坐立不安的。普罗科菲耶夫后来把他自己在 1917 年 2 月的经历和这首作品放在一起相对照：

战事尚未平息，我走在彼得格勒的街道上，听到枪声很接近的时候，就躲到房屋后的角落里。《瞬间的幻象》的 No. 19……反映了我的一部分印象。我感觉到的是众声喧嚣，而不是革命的内在本质。

第 20 首是最为神秘难解的，作为整部作品的结尾，却没有一点终结的决定意味。

第三和第四钢琴奏鸣曲是“取自旧记事本”再加工整

理而成的，不过这两者都可以被归为革命这一年的作品。第三奏鸣曲的收获尤其大，这首作品只有一个乐章，时间不长，气势却相当宏大。主要素材在跃动的气氛中渐次展开，第二主题“简单而柔和”，称得上是普罗科菲耶夫最匠心独具的构想之一。

《古典交响曲》无可避免地自成一类，不过它还是属于这些早期的杰作之一，也是普罗科菲耶夫在这段创意泉涌期的代表作。《古典交响曲》的完美结构是最为人所知悉的特色，或许就是因为太为人知悉，才使得其他三项特色被人忽略：完美匀称的比例、反讽的巧妙运用以及无与伦比的涌现感。1927 年，作曲家施密特（Florent Schmitt）在《法兰西评论》(La Revue de France）上撰文指出：

> 《古典交响曲》确实不同凡响，就像是莫扎特未发表的作品一般，莫扎特音乐的高雅、灵巧与绝妙的完美架构，完整地呈现于其中。管弦配器如同水银般喷涌而出，不管是凭人力还是科学，都不可能再创造出这么完美的组合。普罗科菲耶夫是一名完整的艺术家，知识与想像力在他身上齐头并进。

这段话说得十分公允，不过这首作品不只是一篇组合而已，而是充满信手拈来的各式和弦，以及不受扼抑的丰富旋律，处处让我们准确无误地肯定这是普罗科菲耶夫特有的创作面貌，而且绝不可能和模仿斯特拉文斯

基沾上任何关系。普罗科菲耶夫至此还没有踏上以传统为实验的陌生路途。他在《古典交响曲》最后乐章的尝试——省去次要的和弦——只不过是一场独特的冒险旅程的一部分而已。

1917 年，我在彼得格勒郊外的乡间，独自过了一个夏天。我读康德的著作,也很努力地创作。我故意不把钢琴运过去,因为我希望试着不靠钢琴作曲。在这之前,我一直都是借助钢琴作曲,可是我注意到,谱写主旋律时若不用钢琴,常会得到更好的结果。我用钢琴弹奏时,刚开始觉得有点奇怪,不过弹了几次以后,每个部分好像都变得恰到好处。那时我抱着游戏的态度，试着在完全不借助钢琴的情况下完成整首交响曲，我相信管弦乐团这样演奏起来会比较自然。这就是我的计划——以海顿的风格创作交响曲——的形成过程。我从齐尔品那儿学到海顿的许多作曲技巧,对这方面还算熟悉,所以我觉得自己应该可以放胆去尝试这条艰难的旅程:不用钢琴创作。

在我的想法中,我觉得海顿要是能活到现在,他一定会吸收新的风格，并且保留自己的风格。这样的交响曲正是我想写的古典风格的交响曲。在我看到自己的想法能通过作品表现出来时,我决定称它为《古曲交响曲》,理由有二,一方面是可以不用再多费脑筋决定名称;另一方面也是好玩,好像“愚弄一只笨鹅”一样。此外,我默默地希望这首作品日后若能成为古典经典，就可以证明我的决定是正确的。


手里拿着餐巾的作曲家奥利，这是考克图于 1921 年所绘的漫画

这个未明言的希望得到了实现。从首演到现在，这首作品几乎获得了异口同声的赞赏。当然，长久以来也被视为经典之作。

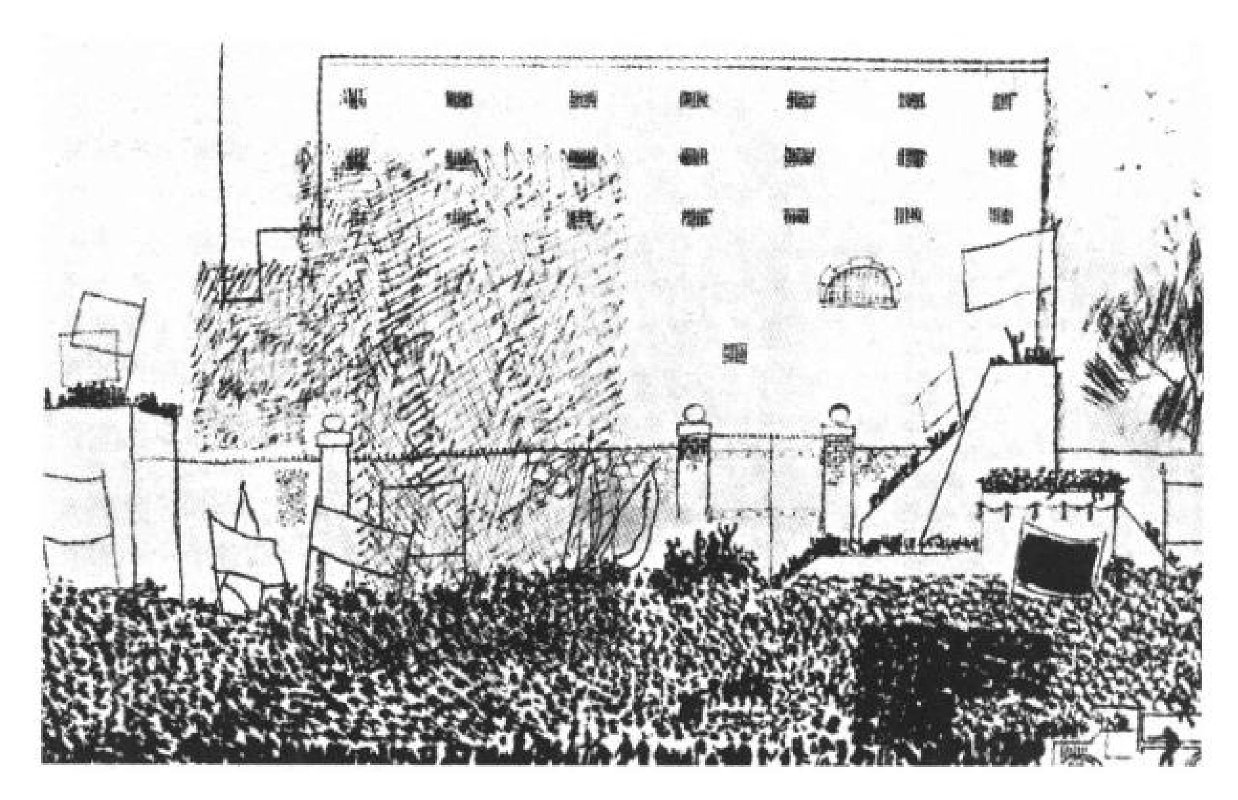
第一小提琴协奏曲也是同样出色的曲目，不过却迟了一点才风行世界。首演于 1923 年 10 月在巴黎举行，其绝妙的抒情风格却被人视为不够“创新”，而未受到好评。这首作品简单明了，可是乐评对此抱持鄙夷的态度。作曲家奥利(Georges Auric)觉得这首作品有点矫揉造作，而且有“门德尔松曲风”的痕迹。一直到匈牙利小提琴家吉盖蒂(Joseph Szigeti)的手中，这首作品才开始得到其应得的声誉。

撇开抒情风格与大师手笔不谈，第一小提琴协奏曲其实还有一个不凡的特色:“它具有一种表现力丰富的特质，它生来就有‘浪漫’气息，却没有刻意营造浪漫主义的斧凿痕迹。这个特色和普罗科菲耶夫这个人的童话般的虚幻特质有很大的关联。”(奥特威〔Hugh Ottaway〕语)现在普罗科菲耶夫能够用最精简的创作手法，创造出一个完整的音乐世界。他在《古典交响曲》中就已经展现出这

种本领。这首交响曲中的乐器安排很不寻常：低音号相当突出，却没有用到长号。单薄、若隐若现的构架竟是整首乐曲的主体。开头的弦律(早在1915年就已经构思完成)已经令人惊叹，到了后面却用长笛以最轻柔的独奏配上竖琴重新出现，弦乐声全部停歇，只听到纵横交织的美妙乐声轻盈地流出，这是多么令人如痴如醉的时刻！在最后乐章接近结尾时，它的再现更为精巧。第二乐章是一首轻快的谐谑曲，长笛在此得到大显身手的独奏机会。自始至终，不加矫饰的意念源源而出。这首乐曲似乎自有其形式，融合了自然与巧思。

到了1917年9月，彼得格勒陷入危机。克伦斯基(Kerensky)临时政府在革命还在进行的时候实行俄国人民一无所知的议会制度，并借议会决定之名，主张对德开战，而不专注于内政改革。当时谣言四起，说彼得格勒就要陷入敌军之手。普罗科菲耶夫一定是受到谣言的影响，他离开了彼得格勒，前往高加索和母亲会合。

彼得格勒传来了令人困惑的消息，内容是关于十月革命、“列宁政府”成立(地方报纸称之为苏维埃政府)等等。这些消息很振奋人心，可是却又彼此矛盾，根本搞不清楚中间发生了什么事。在基斯罗弗斯克(Kislovodsk)到处是白军，他们对这些事件也有自己的说法……有人告诉我，在这个时候只有疯子才会出外远行，可是我还是决定回彼得格勒一趟。来了一列火车，窗户已被人砸碎，一大群惊魂未定的资产阶级民众蜂拥而出。我听到有人



阿伦可夫描绘的《彼得格勒冬宫的暴乱》

说:“莫斯科与彼得格勒的街道上流弹四射,你到不了那儿的。”看来这个时候真的不是办演奏会的时机,就算有人能到得了这些大城市……基斯罗弗斯克现在真的成了一座无路可出的死城。

坐困基斯罗弗斯克城中,又不能安心创作,普罗科菲耶夫越来越焦躁不安。动身前往美国的念头渐渐明确。他先前结识了一个农机业的大亨麦考密 (Cyrus Mc-cormick),他心想,或许可以向麦考密求助。俄国显然已经瓦解。没错,俄国是他的家,但那是块适合音乐发展的土地吗?马雅可夫斯基(Mayakovsky)高呼:“把普希金从现代之船推下海去”;同样,继续使用弦乐器也难保不招



库斯托迪耶夫所画的《布尔什维克》(1920)

人批斗。(有些人会说,20 世纪的音乐不该再由“干掉的牛内脏和马尾巴拼凑而成”。)很显然,俄国此时的风潮对音乐创作形成了实际上的阻碍。作曲家格雷查尼诺夫(Alexander Grechaninov)回忆道:

在布尔什维克革命后的最初几年里,不断有为工人子女举办的朗诵比赛……中场休息时间,有人会分发鱼干和黑面包,以维持我们的体力。朗诵得好的人可以拿到面包和谷物,表现得特别好的人有时还可以拿到一点砂糖和可可……

威尔斯（H. G. Wells）造访俄国时，格拉祖诺夫虽然还是音乐学院的院长,可是威尔斯发现他已经变得“面容苍白……体力不济……他的乐曲存稿，几乎被夺之一空”。

至少我们不该以为早期的布尔什维克领导人一定都反对普罗科菲耶夫这一类人的音乐。他们仍相信，艺术创作会自然而然地随着政治、经济事件的发展而有所转变。也就是说,意识形态的介入不仅是不必要的,也是不适当的。以托洛茨基(Trotsky)为例,他就不相信非得等到“无产阶级专政”结束、苏联成为无阶级的社会时,真正的



纪念苏维埃政权的彼得格勒瓷器



卢那察尔斯基的画像，安德烈耶夫（Nikolay Andreyev）绘于1921年

苏维埃文化才会出现：

有人主张，当专政铁腕不需要存在之后所展开的文化重建，将不会带有阶级的色彩。这个主张似乎会导出一个结论：没有无产阶级文化，以后也不会有，其实对此也无须惋惜。

连列宁也不赞成朝这个方向去发展文化。如果所谓真正的苏维埃文化是要自然地融合各阶级的文化，那么国家干预将会对这种文化发展造成阻碍。音乐乃至于所有的艺术，都必须拥有自由发展的空间。党或许可以领导无产阶级，却不能带领历史的进展。

卢那察尔斯基（Anatoly Lunacharsky）是第一任教育及启蒙部部长，他热爱音乐，完全不敌视“资产阶级文化”。他的工作是鼓励（而非干涉）严肃的艺术创作，以确保新社会的目标能早日达成。

一定程度的介入当然是必要的。1921年时，在卢那察尔斯基的口头指示下，年轻的肖斯塔科维奇（Shostakovich）获得食物配给。虽然如此，还是有许多俄国音乐家选择移民，拒绝政府的任何监管。无论他们是非法越过边界，还是只是要求出境签证，他们这种背弃祖国的举动都招来了负面的评断。斯特拉文斯基这位道道地地的俄国音乐家，严格说来应该是沙皇时代的流亡者，可是在斯大林意识形态走卒的眼中，他却是个不折不扣的眼中钉，称得上是艺术界的托洛茨基。至于普罗科菲

耶夫，他显然选择了静观其变、见机行事的策略。整整20年间，他的确成功地扮演了某种平衡东西方的角色。这句话的意思或许是说，他为了捍卫自己支持共产主义的立场，不仅背弃了贝尔蒙特，也背弃了其他明显偏爱西方的流亡朋友。不过他得到的待遇已让他心满意足。他总是坚定地一再表示，“再等几个月我就要返回俄国”。虽然过了许多年他才真正返国，但还是受到热烈的欢迎。

然而在苏联的史料中，他“逃亡西方”依然是个污点。涅斯耶夫说：

他远离苏联这么多年，没能亲眼见到自己的祖国已经迈入革命建设的阶段，因此，他尝试决定离开苏联，是一个沉重而且无可挽回的错误。

看来普罗科菲耶夫永远得不到忘却这个错误的自由。

基斯罗弗斯克在1918年3月落入红军手中，幸好普罗科菲耶夫做好了周全的准备，从当地的工人苏维埃取得通行证，最后顺利抵达莫斯科。他告诉我们，他坐的那班火车只加了一两次燃料。他决心重拾旅居国外的生活，所以当务之急乃是筹钱。他和一位自己中意的指挥家签定合约，这位指挥家同时还扮演了出版者的角色：

……我以《锡西厄组曲》、《丑角》、《赌徒》三部作品为条件，换得了库塞维茨基6000卢布的资助，过程还算顺

利。在当时，这实在是一件划算的交易，我也觉得自己真是大方，因为当时卢布一直贬值，克伦斯基政府的汇率唤不起任何人的信心。不过我的音乐却极有保值的可能。

普罗科菲耶夫在莫斯科停留了一些时间，这段时间内最为人所乐道的事，是他和马雅可夫斯基与音乐人士的几次会面。

……我们彼此更为熟识了。我弹奏我的乐曲给他听，他朗读他的诗篇给我欣赏。别离之际，他给我一本他的诗集——《战争与宇宙》(War and the Universe)，他在上面题了词："献给世界音乐之主普罗科菲耶夫。世界诗歌之主马雅可夫斯基谨呈。"

这两位漂泊四海的游子日后还碰了面，有几次是在国外，还有几次是在莫斯科。

普罗科菲耶夫离开苏联之前，《锡西厄组曲》上演了许多次，《古典交响曲》只上演了一次。不过1918年4月21日在彼得格勒举行的那场首演会，对他来说还有另一个重要的意义。在那场首演会上，充当普罗科菲耶夫作品"代理发表人"的卢那察尔斯基也前往欣赏，并和高尔基与画家班诺瓦(Alexander Benois)一同帮助排除发表过程中的大小问题。普罗科菲耶夫追忆他和卢那察尔斯基部长会面的情形：

“真是忙得可以”，我告诉他，“我想吸一口新鲜的空气。”“你认为现在的新鲜空气不够多吗?”“不是，不过我要的是真正从海上吹来的新鲜空气。”卢那察尔斯基想了几分钟，很高兴地说:“你是音乐的革命者，我们是生活的革命者，我们应该携手合作。不过如果你想去美国，我不会阻止你。”此时的新俄国才刚呱呱坠地，而我就这样错过了加入其新生活的机会。我拿到了一份准许出国居留的护照，还有一份文件，上面大致是说，我是因音乐任务与调养身体两个理由而出国，上面并没有指明我要出国多久。有位聪明的朋友警告我(不过却徒劳无功):“你是在逃离历史，不过历史将不会放过你，等你回来的时候，没人会了解你。”我当时没理会这些话……

1918年5月7日，普罗科菲耶夫已经在前往海参威(Vladivostok)的路途上，浪迹天涯的日子至此已经展开。

5

远渡重洋

到海参威的路途真是漫长得可以(18天),不过一路上并没有发生什么重大的事。我坐在自己的卧车箱内,读着一本关于巴比伦文化的书。过了许久之后,我才知道搭火车横贯西伯利亚是一段非常危险的旅程,动乱一触即发。到了某个地方,火车停了下来,原来是被一大群捷克军人拦住,我们耽搁了一段时间,后来终于得到放行。火车刚开行,捷克军哨站随即关起栅栏。我从这个地方寄了几张明信片给在基斯罗弗斯克的母亲,一年之后她才收到……

6月1日,我抵达东京……有几本介绍现代音乐的书已经在日本出版,其中有一本,著者署名大田黑(M. Otaguro),用了一章的篇幅介绍我。有人知道我到了东京,便请我到东京帝国剧院(Imperial Theatre)举行演奏会。日本听众对欧洲音乐并不是很了解,可是却很安静、很专注地聆听。在精彩片段时也给予热烈的掌声。不

过前来欣赏的听众并不多,我几乎没赚什么钱。

我在横滨港上船,打算前往旧金山,中途在檀香山暂歇,过了几天愉快的日子。刚到洛杉矶时,我的行动受到限制,不能上岸,因为我是从马克思主义分子(maximalist)当权的俄国来的(美国人当时称布尔什维克人为"马克思主义分子"),真是奇怪而危险的遭遇。我被限制在一个岛上整整三天,接受严密的讯问。"你曾入狱过吗?""有的。""真不幸,是在哪儿?""就在你们岛上。""啊,你真爱说笑。"三天之后我获准前往美国,此时我已身无分文,所幸在船上遇到一些好心人,借给我300美元。1918年9月初,我抵达纽约。

结束了漫长而艰苦的旅程后,普罗科菲耶夫便急着探索美国的音乐世界。他说:"我发觉自己身处在一个井然有序的音乐世界里,不过和我所习以为常的那个世界截然不同。"难道普罗科菲耶夫希望他在美国的音乐生涯会和他在离开俄国前几年的时候一样顺利吗?此时的美国人看重的是演奏家,作曲家只有屈居人下的份。还有一点对他很不利,一般人可能会把他当成布尔什维克派来的文化传教士而将他束之高阁。

就钢琴演奏的声望来说,一般人还觉得普罗科菲耶夫大致可与拉赫玛尼诺夫之辈一较高下,可是在作曲方面,他却被认为不过是"标新立异"而已(常常还有人认为他的作品也是布尔什维克阴谋的一部分)。在祖国,批评界即使发出不怀好意的戏言谑语,他都抱持欢迎的态度,

他觉得有批评才能唤起更活跃的艺术论辩。可是纽约的情况却迥然不同，坏的乐评永远都是坏的乐评！几个星期过去了，他发现自己陷入困境，受人忽视，乏人问津：

每当我漫步在中央公园里，抬头望着四周的摩天大楼，我总是觉得心寒，又觉得愤怒：美国这些一流的交响乐团，为什么不把我的音乐放在眼里？那些嘴里不时挂着“贝多芬是伟大作曲家”这种陈词滥调的乐评人，为什么一看见新东西就却步不前？为什么那些经理人宁愿费尽心力安排老调重弹的巡回演奏会？我来得太早了，这小孩（美国）还不够大，不懂得欣赏新音乐。



普罗科菲耶夫演奏会的告示

话虽如此，一开始事情还是进行得很顺利。

1918年11月20日，我在纽约的第一场钢琴演奏会正式举行，从表面上来看还算成功。有许多音乐家列席，新闻界人士也在场（他们的意见能左右地方人士的热度），他们的评语也还令人满意。虽然有一些不利的评论，不过一看就知道多少是为了哗众取宠。乐评者

胡诌了一通，称赞我的音乐，举例来说，他们当中最不错的一位认为：第二钢琴奏鸣曲最后乐章让他想到“一群巨象冲过亚洲高原”。提到我的弹奏技巧时，他们说我层次不够清楚，但是有“钢一般的手指、钢一般的腕力、钢一般的二头肌及三头肌”。难怪饭店内那个黑人电梯服务员会过来碰我的袖子，有点敬畏地向我说：“坚硬的肌肉……”他显然当我是打拳击的。

这次演奏会一定造成了相当大的影响：立刻就有人出面邀请他加入双艺滚筒钢琴（Duo-Art roll piano）唱片的录制，还有一家纽约的出版社与他接洽，希望能发行他的钢琴曲。这位“从无神论的俄国来的怪杰”并不愿意受到美国合约的束缚，不过他还是完成了两套钢琴小品《老祖母的故事》(Old Grandmother's Tales, Op. 31)与 Op. 32 的四首小品。四首小品构成了一组优雅的舞蹈组曲，展现了普罗科菲耶夫“对古典精神的爱好”。至于《老祖母的故事》又是另一番风味，带有怀旧的俄国风格与穆索尔斯基式的色彩。

和达姆罗施(Walter Damrosch：他是美国当时首屈一指的指挥家)的会面令普罗科菲耶夫很泄气：

有人这么建议我：“不要弹奏《锡西厄组曲》给他听，他听不懂的。”我还是弹了，但还在第一协奏曲的时候他就来不及翻页。他给《古典交响曲》的评语是：“优美讨喜，就和加里尼可夫（Kalinnikov）一样。”我气冲冲地离



指挥家达姆罗施

去，不过事后我才知道这是他对我的恭维，他才刚结束加里尼可夫交响曲的全美巡回演出。

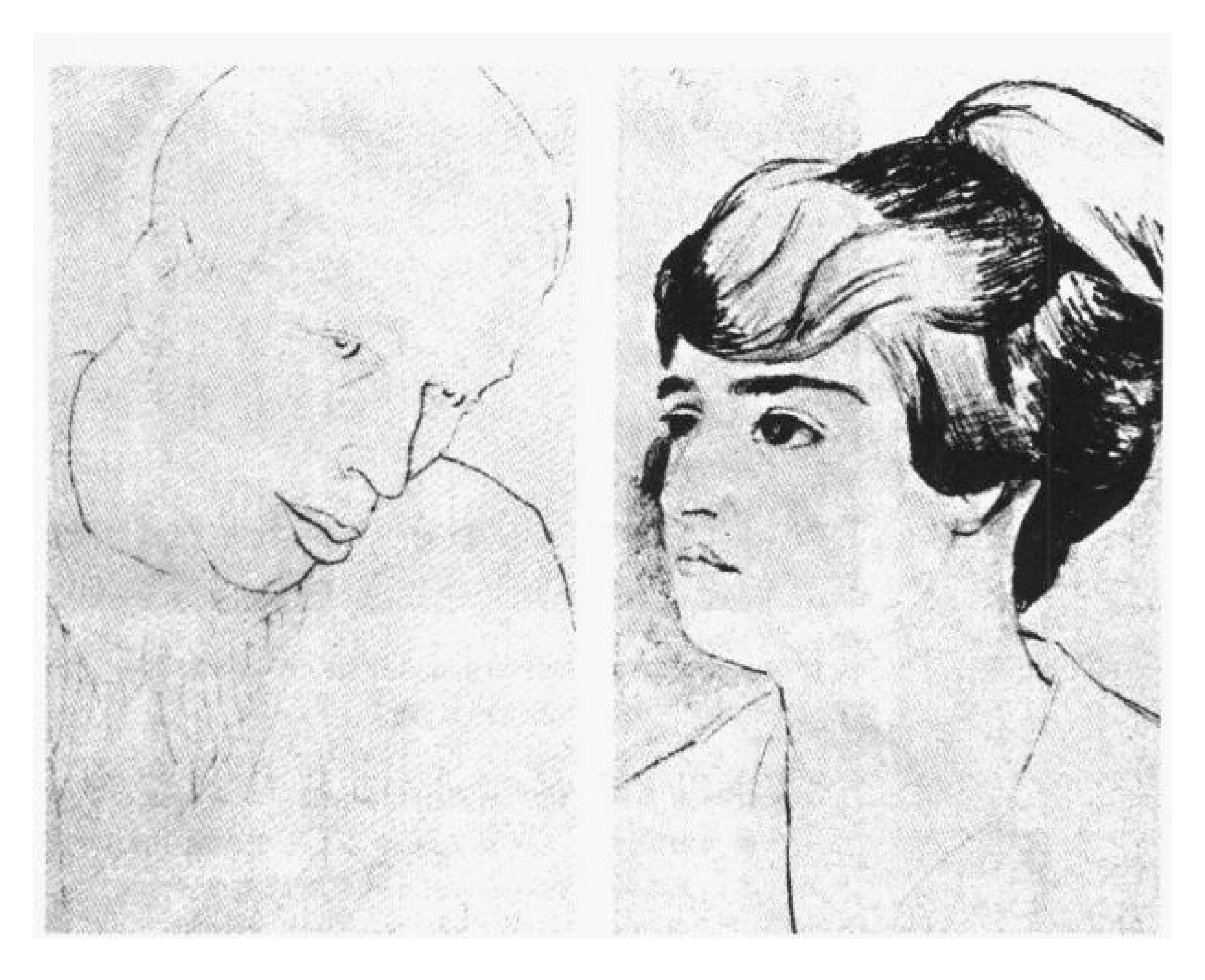
普罗科菲耶夫在芝加哥的运气好了许多。史托克(Frederick Stock)为他举办了两场演奏会，日期是12月6日与7日。节目单中有第一钢琴协奏曲与《锡西厄组曲》，演出十分成功，芝加哥歌剧团的几位监事承诺要上演他的一部舞台作品。《赌徒》的完整手稿遗留在俄国，不过普罗科菲耶夫并未放弃他的《三橘爱》的计划。

我把想法告诉坎帕里尼（Campanini），他叫道："哥齐，我们的好哥齐，这个点子太棒了！"我们在1919年1月签定了一份合约，条件是必须在秋天之前准备妥当。

在此同时，纽约的指挥家阿楚勒(Modest Altschuler)诚挚邀请普罗科菲耶夫一同演出(阿楚勒是纽约"俄国交响乐学会"的创办人)，不过阿楚勒是个不怎么样的指挥：

所有的乐评都将我们的演出评得一文不值：无论是管弦乐团，阿楚勒，还是我。

就在这场溃败过后不久，普罗科菲耶夫遇到了一位美貌绝伦的女子卡洛琳娜·考迪娜（Carolina Codina，以下皆称丽娜〔Lina〕)，也就是他未来的妻子。丽娜的出身至今还是个谜。事实上，光是她的背景就已经足够激起



普罗科菲耶夫和丽娜，这两幅肖像由冈察洛娃所绘

普罗科菲耶夫的好奇心了。她于 1897 年出生于马德里，父亲是西班牙人，母亲有阿尔萨斯或波兰血统，但却出生于莫斯科南方的沃罗涅什 (Voronezh)。一家人移居美国后，丽娜投入专业演唱的领域，并以祖母的名字鲁贝拉(Llubera) 为艺名，后来就以鲁贝拉之名取代了原本的名字。普罗科菲耶夫对她倾心并不是一时兴起的短暂爱慕，这一点可以由《三橘爱》看出来。在这部歌剧中，原作安排从第一个橘子跳出来的公主维奥列塔 (Violetta) 被改了名字，叫做妮涅塔(Ninetta)。

普罗科菲耶夫在接下来的几个月中非常不顺遂，不过丽娜并没有离开他：

3月时我感染了猩红热，还并发了白喉，喉咙里长了溃疡，害我差点无法呼吸。“那时我觉得你好像有些不行了，所以送了些玫瑰花去。”这是一位美国小姐后来告诉我的，很显然，她是因为忙了这么久，却没能让我好转而觉得遗憾。病情好转之后，我实在是等不及医生允许，就想立刻投入工作。重病之前，我的进度就已经慢了一些，不过这场热病好像把我整个人给清了个干净，重新工作时我觉得全身充满活力。到了6月，乐曲部分已谱写完毕，整个夏天我忙于管弦乐配器。到了10月1日，整部作品大功告成，正好赶上合同上约定的日期。剧团方面不吝斥资，已向安尼斯费尔德(Anisfeld)公司订好舞台布景道具。一切事情安排妥当之际，坎帕里尼却于12月突然去世。剧团方面少了他的领导，不敢贸然行事，便把我的戏延后至下一季。我就这样被搁置在一旁，没有歌剧，连音乐会也没有了。

后来他向剧团方面提出赔偿要求，双方吵得不可开交，使得这部歌剧的上演日期又往后延。

这一次纠葛可以代表普罗科菲耶夫在歌剧路途上常遇到的坎坷。他和柴可夫斯基一样，终生对歌剧都怀抱着一股热情。如果说柴可夫斯基的歌剧创作天分至今尚未得到完全的认可，那么普罗科菲耶夫的遭遇可以说是

更为不幸：他在歌剧方面的成就一直到近年来才为人所知悉。他有三部歌剧《玛达莱娜》(Maddalena，1911~1913)、《布赛可汗》(Khan Buzay，1942)、《远海》(Distant Seas，1948)，都是尚未写成就被放弃。还有三部歌剧《怒火天使》(The Fiery Angel，1919~1927)、《战争与和平》(War and Peace，1941~1952)、《一个真实的男人的故事》(The Story of a Real Man，1947~1948)，直到他去世时都还未能以完整面貌呈现于舞台上。在其余的作品中，刚推出即获得好评的只有《三橘爱》。《三橘爱》于1921年12月在芝加哥首演之后，接下来的几年中接连在世界各地上演：纽约(1922年)、科隆(1925年)、柏林与列宁格勒(1926年)。英国观众一直到1962年爱丁堡音乐节才得以一窥真貌(贝尔格莱德剧团演出)，不过从此之后，这部作品不仅在萨德勒的威尔剧场(Sadler's Well Theatre)上演，也由BBC制成电视节目。最轰动的是在格莱德本(Glyndebourne)上演的那一次。

在涅斯耶夫眼中，《三橘爱》是一部"吸引力有限的作品"，从作者"排除古典歌剧传统形式"的做法来看，更可见其虚无主义的本质。这部作品或许称不上是完美无缺的杰作，结构上还留下一些问题，但作曲者却敢于创作，依照主题的性质设计出适当的戏剧形式，此举几乎可以说是前所未有的尝试。他按照哥齐原作的文字即精神亦步亦趋，创造出来的是令人目不暇接的舞台狂想曲，而不是劝化剧，更不是传统的喜剧。舞蹈、列队行进与哑剧表演，常伴随着耳熟能详的音乐，普罗科菲耶夫以这些部分

为基础，在 1924 年完成了一部管弦组曲，当中包括令人赞赏的《进行曲》。

大部分歌曲（都是以普罗科菲耶夫惯用的朗诵方式唱出）由于和舞台动作与演员临时插入的动作紧密结合，以至于无法脱离舞台而独立存在。至于歌词内容是否另有深意，普罗科菲耶夫本人对这个问题的回答自始至终都很一致："我下这么多功夫，无非是想写出一部有趣的歌剧而已。"如果歌词部分能译为观众的本国语言，还能够博取一笑的话，所得到的效果是最好的。《三橘爱》在英语国家上演时，有时仍依照一个不利的传统，即以法语演出，因为普罗科菲耶夫所有的歌词定本都是以俄文写成的。（法文版歌词是他和亚纳克普罗斯〔Vera Jana-



英国国家歌剧团第一次演出《三橘爱》。这个场景是 1970 年 8 月的演出

copoulos〕翻译而成的。)

这部童话故事是这样的:黑梅花国王(King of Clubs)有位年轻的儿子,成天郁郁寡欢,只有让他笑才能消除他的忧郁症。有两个邪恶的小人,处心积虑想让王子没有复原的机会,这两个人一个是总理大臣林卓(Leandro),另一个是国王的侄女克拉莉莎(Clarissa)。弄臣楚法迪诺(Truffaldino)受命为王子举行宴乐活动,希望让王子一展笑颜。弄臣努力了许久都徒劳无功,后来总理大臣的守护女巫(Fata Morgana)化装前来,以难看可笑的动作在王子面前踱步,王子终于笑了。可是王子笑得太过火,让女巫大为震怒,于是就诅咒他,让他爱上三个桔子,终生不得解脱,并且要到大地尽头找回桔子。历尽艰险后,王子终于成功地从女巫克蕾翁塔(Creonta)厨子的鼻下取走那三个橘子。(有趣的是,身材壮硕的厨师由非常低的男低音〔basso profondo〕担任。)其中一个橘子之中藏着公主妮涅塔。王子爱上了她,最后终于和她结婚。不过他们仍有许多困难要克服,因为公主跳出橘子后立刻就被变成一只老鼠。当然,所有的难题最后都一一得到解决。

除了"真实角色"之外,我们还见到了一个魔法的世界。国王的守护巫师塞里欧(Celio),被安排要和几个挡道的恶魔对抗,可惜不敌。此外还有第三个成分——非难的批评,由合唱团唱出。米切尔(Donald Mitchell)指出,合唱团的批评有如压力团体的种种诉求,有时批评,有时从中阻拦,"对作曲者与听众来说,犹如一个具有'批判性'

的良知。”

此种戏中有戏的安排着实巧妙，戏中戏里的观众介入剧中人物的内心历程。普罗科菲耶夫对这种手法一直都很有兴趣。这种安排可以传达出作曲者想传达的道德训诫，而作曲者自己不但可以不用直接涉入其中，而且还可以借此嘲讽那些道德训诫（或其他观念）。就内容而言，这部作品富含普罗科菲耶夫惯有的机智，也不乏曲折离奇的和声变化。可是就构架来看，这部作品却有不尽人意之处。它太着重戏剧表现上的机巧，并且人物刻画显得单薄。为了弥补这两个缺点，纯音乐上的创新就更显重要。每个角色的语汇也很相似，使得幻想与真实之别尽失，缺乏光明与黑暗的层次，而使全剧显得呆板。表现得最好的部分是：他把女主角与抒情的力量延搁至第三幕才出现。这个安排增添了些许变化，让该剧不致变成淡而无味的大杂烩。

文字本身自始至终都保持着嬉闹的风格。王子向妮涅塔公主示爱时高声呼道：

我要与你相依偎，
任何力量也阻止不了我的热情。
克蕾翁塔虽然可怕，可是我无畏无惧。
我击垮了那吓人的厨子，
我逃离了那巨大的汤瓢，
我独自闯入了火热的厨房。
不，不，

我的爱力量强大，胜过克蕾翁塔，
我的爱火热无比，连厨房的炉灶也不敌，
连那厨子见了我的爱，都吓得脸色发白，汤瓢落地。

其他地方的幽默有时显得过于琐碎，缺乏深度。举例来说，正当小号进行信号曲吹奏时，低音长号突然噗的一声，表示这是剧中虚华夸张的小号手所放的屁，听起来还蛮像真的。

1919年秋，犹太合奏团抵达美国。这个乐团包含了一组弦乐四重奏、一名竖笛手与一名钢琴手。所有的音乐家都是普罗科菲耶夫在音乐学院就读时的同学：

他们这次举办巡回演奏会的正式任务是为耶路撒冷的音乐学院筹款。可是对此感兴趣的听众只有美国地区的犹太人而已。事实上，他们恐怕连糊口都有问题。他们的表演曲目中包含了相当有意思的犹太音乐，由多种不同的乐器组合来演奏，例如双小提琴或是三重奏等等。他们请我写一首六重奏序曲，并交给我一本犹太音乐主题的记事本。起初我谢绝他们的请求，因为我只用自己的音乐材料作曲。不过这本记事本一直留在我手边，有一天晚上我拿出来看了一下，挑选了几个不错的主题，坐在钢琴前即兴弹奏了一番。没过多久，几个简洁扎实的片段就出现了。第二天我加紧工作，当天傍晚我就写好了一首序曲。之后，又经过十天的反复琢磨，一首完整的作品终告完成。

这位手头拮据的作曲家奋力冲刺，以空前的速度完成了这首作品，名为《希伯来主题序曲》(Overture on Hebrew Theme, Op. 34)。关于这首作品，普罗科菲耶夫自己说“相当成功”。1934年的管弦乐版安排失当，原曲的清新风格因太多的乐器而显得滞碍。

第二年初，普罗科菲耶夫到加拿大举行巡回演奏会：

我在某一座小城时发生了一件很有趣的事。在我动身前往此城之前，纽约的经理就提醒我，一定要事先把酬劳收齐，否则我连一毛钱也拿不到。我抵达之后，向当地的演奏会经理提出这个要求，他耸了耸肩，不过还是答应会注意这件事。演奏厅十分大，入场票的价格是25美分，听众主要是学生。演奏会开始之前，经理走到更衣室来，手上提了一口小旅行箱。他说：“学生拿银币购票，我也只好付你银币。”他给了我25个大银币，50美分和25美分的银币各100个。我把这些银币塞进口袋里，塞满之时我觉得身上好像挂了几百公斤的银块似的。这时我的脑海中浮现出一个可怕的念头：要是我演奏到一半，口袋破了，一堆银币掉到地上，那该怎么办？我一定会变成美洲人的笑柄。经理说：“中场休息的时候，我帮你把没塞进去的银币拿去兑换。”可是我再也没见到他，我就这样拿着三分之一的酬劳回到纽约。

普罗科菲耶夫眼见没有表演的机会，为了排遣时间，他着手谱写《怒火天使》。不过他并没有逃离现实，还是

一心一意地想拓展自己的音乐事业。当他得知佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团又开始表演后，就把目光焦点放到巴黎。不过他和美洲大陆的联系并未中断，他还是得注意《三橘爱》的制作工作；当然，他还有丽娜。此外，他还得扩大举行全美巡回演奏会，一直要工作到1938年，不过此时的欧洲显然是一个比较有希望的发展据点。他决定暂时不回俄国。由于西方国家的围堵，年轻的苏维埃共和国差不多已断绝了和外界的联系。这位年轻的作曲家当然也不愿在此时回到祖国自讨苦吃。

普罗科菲耶夫于1920年4月抵达巴黎，随即和佳吉列夫与斯特拉文斯基重叙旧谊，踩稳了法国艺术界的入门砖。除了与毕加索(Pablo Picasso)会面之外，他还见到了拉威尔：

那是一场交谊性质的音乐会，与会者有斯特拉文斯基、安塞美，还有几位首屈一指的音乐家。有位轮廓分明的男士走进门来，一头略带灰白的浓发。这个人就是拉威尔。有个人向他介绍了我。我和他握手，向他致意，说我自己很荣幸能和大名鼎鼎的作曲家拉威尔握手，并称他为“大师”(法国地区习惯以maître一词称呼著名的艺术家)。他把手甩开，好像是怕我要亲吻他的手似的，呼道：“噢，请不要称我为大师。”他真的是非常谦恭有礼。

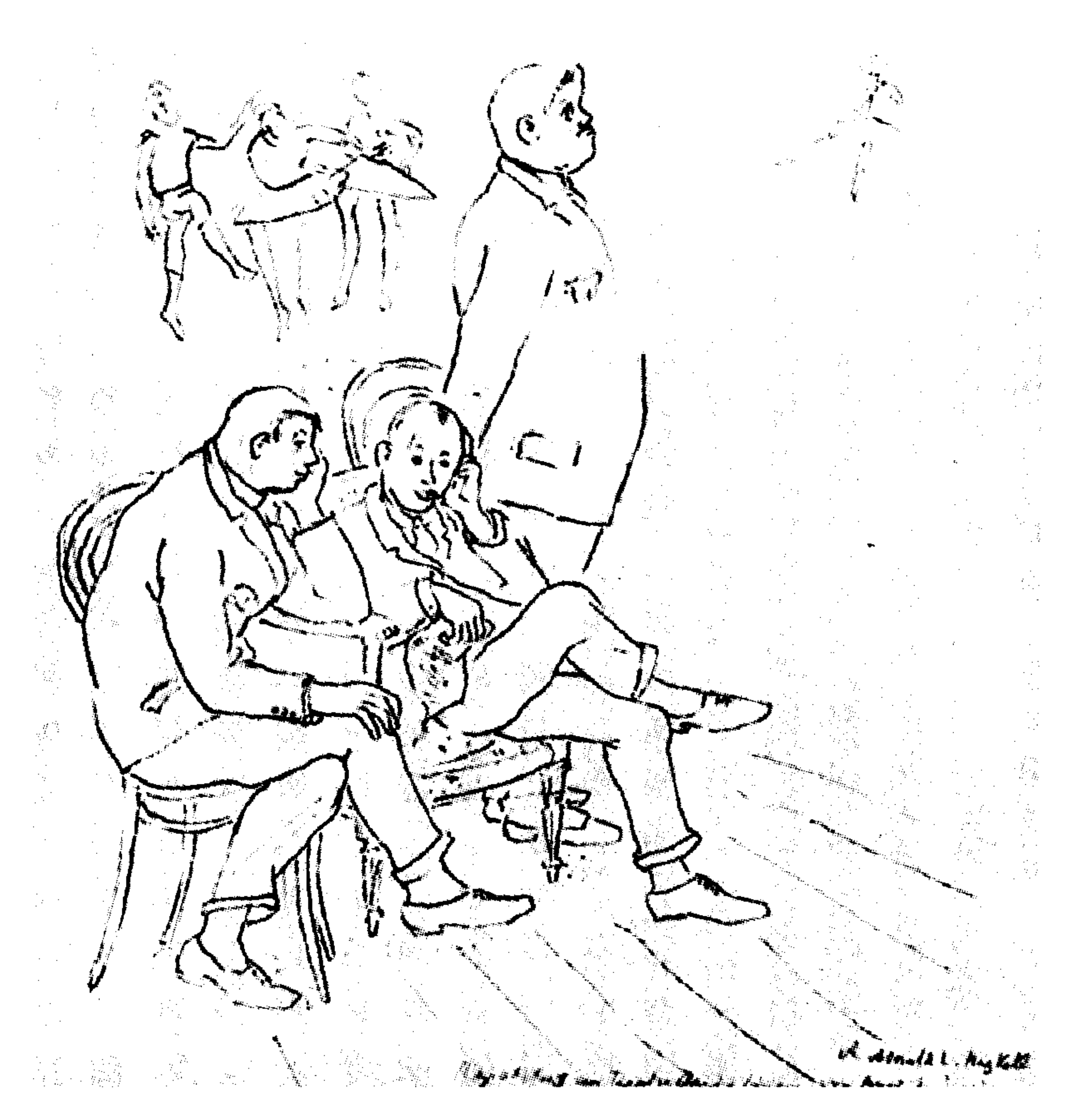
我相信拉威尔当时一定也很了解自己才气过人，可是他很讨厌别人向他致敬，遇到有人要向他致敬时，他都是能避则避。

不久之后，普罗科菲耶夫和母亲会合(此时他母亲有病在身)。过了不久，丽娜也到法国来和他见面，并留了一段时间。他受此鼓舞，在蒙特拉约里（Mantes - La - Jolie)租了一幢小屋子。在此他可以专心作曲，不受打扰，并可就近照顾视力急速衰退的母亲。《丑角》预定在第二年夏季由俄罗斯芭蕾舞团演出，所以在此之前，他又整个修订一番，只有开头部分没更动，保留了口哨声与嘎嘎声，这两种声音在一开头奏出，听起来就像是在表演之前先"为管弦乐团掸去灰尘"一般。

同年秋天，普罗科菲耶夫回到美国。《音乐美洲》(Musical America）杂志刊了一张"作曲家斯特拉文斯基与钢琴家普罗科菲耶夫"的合照。外界对普罗科菲耶夫如此定位，他会做何反应自不难想见。12月，他巡回演出至加利福尼亚，在那儿为俄国女高音柯雪兹（Nina Koshetz）写了《五首无言歌》(Five Songs without Words, Op. 35)。

1921年5月17日，《丑角》在巴黎上演，其创新之处令众人啧啧称奇。在伦敦上演时更招来物议：

6月9日，这部芭蕾舞剧在伦敦举行首演。正式演出的前一天，我们办了一次试演会。乐曲正在进行之时，我注意到有个地方出了问题，便叫管弦乐团暂停。佳吉列夫马上走了过来，面有怒色，他低声告诉我："我把伦敦的要人给你全请了来，你现在却坏了好事。请你让他们继续演奏下去，不管发生什么事都不要停。"一般大众对这

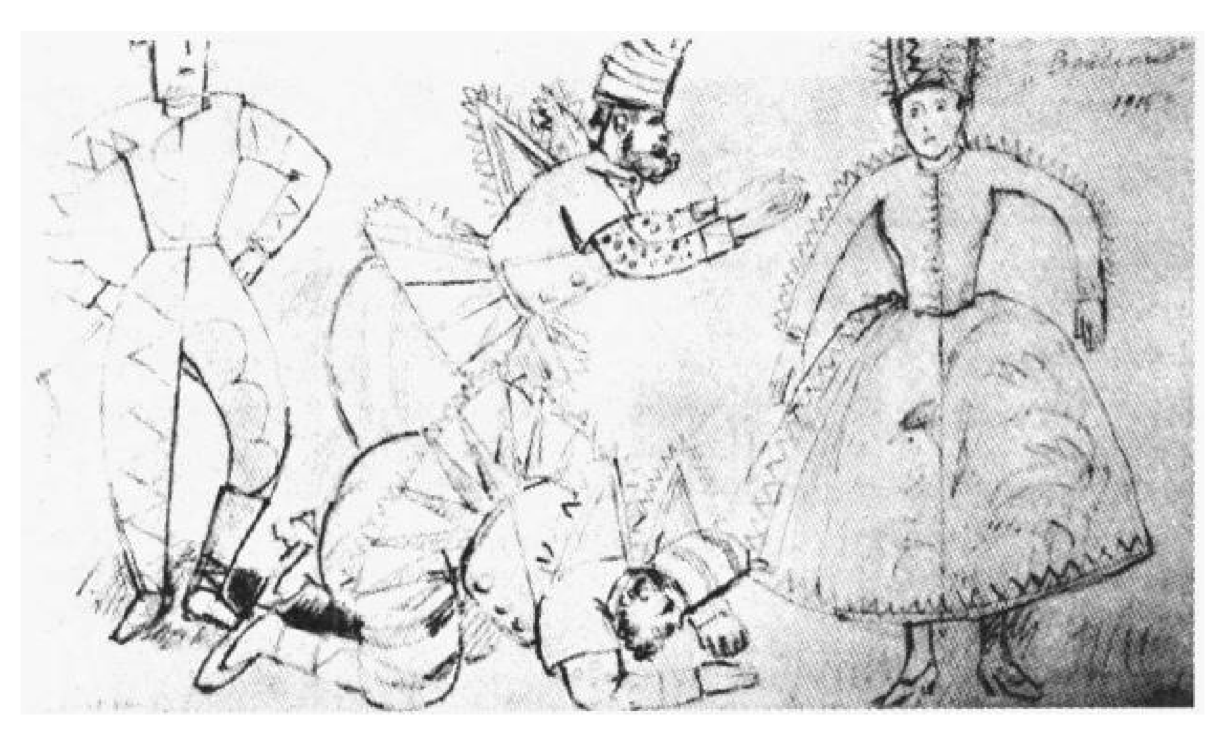


拉里欧诺夫画他自己与普罗科菲耶夫、佳吉列夫出席《丑角》的排练(1921 年)

部芭蕾舞剧的印象相当好，可是新闻界的评语却难听得可以，事实上和漫天叫嚷差不了多少。英国人应该是很谦和有礼的,不过这句话显然不适用于英国乐评家,他们

是全世界最不含蓄的乐评家，恶劣的程度恐怕无人能出其右，美国乐评家可能例外。连佳吉列夫这么练达的人都按捺不住自己的性子，做出了一件前所未闻的失礼举动：他没寄邀请函给《泰晤士报》的首席乐评家。此举的含意是：如果乐评家是我们邀请来的，他就有发表意见的责任与权利，要贬要褒全由他决定。可是如果他是自己购票进场，然后对我们的表演胡乱谩骂，我们就可以控告他毁坏他人名誉。伦敦音乐界要比巴黎来得保守，不太能接受新的风格，不过一旦接受，要改变他们的心意也不太容易。

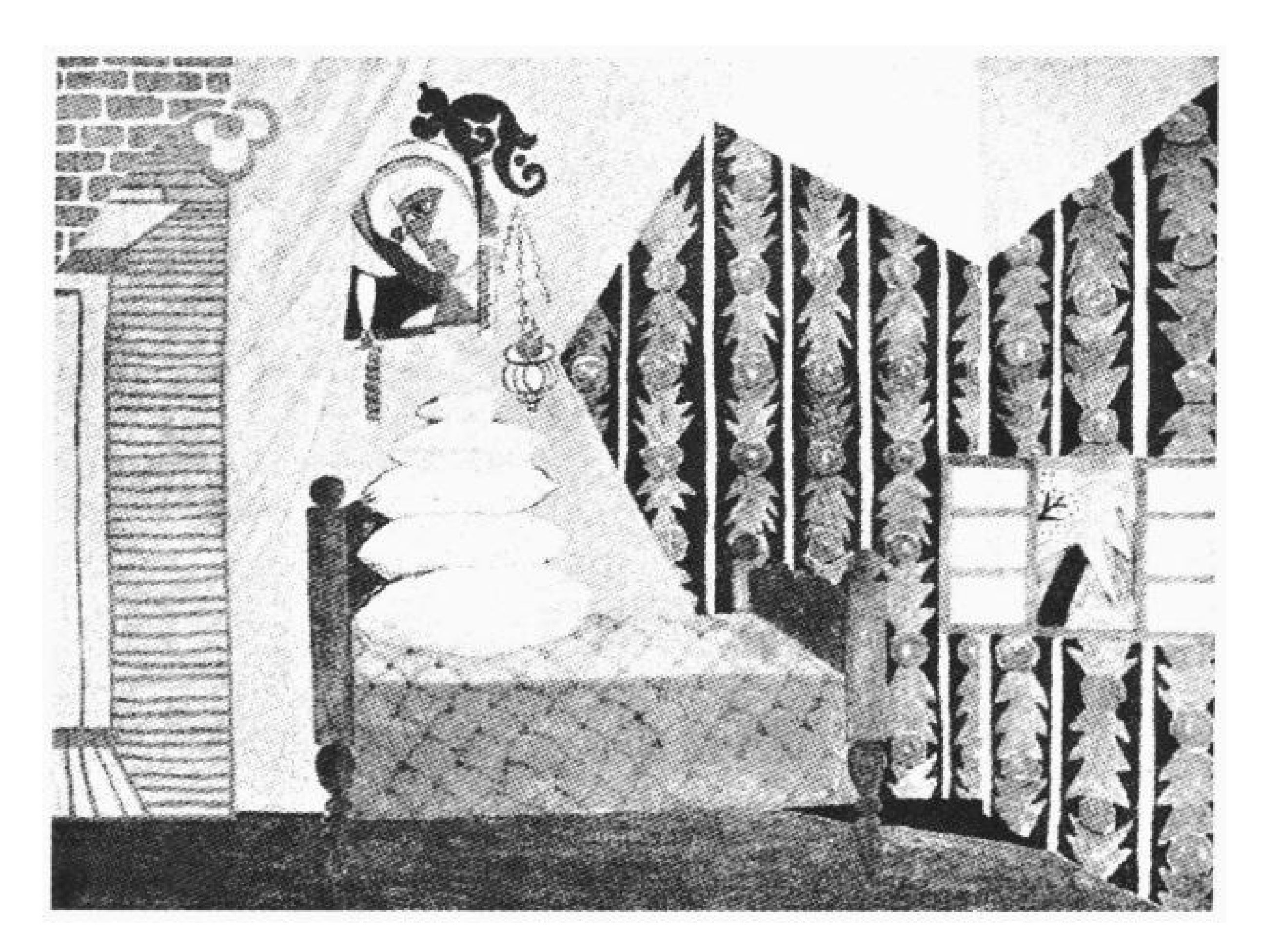
《丑角》的问世，更加深了普罗科菲耶夫"怪诞大师"的形象。主要的原因是：他的剧情安排曲折怪异，好像不让剧中人物受尽折磨绝不罢休似的，音乐的嘲讽成分反而倒是次要原因。此剧的场景是一个俄国村庄。丑角和他的妻子想出一个计谋，来骗取邻人的钱。他假装把妻子杀死，然后用一条"魔鞭"鞭打她，"使她复活"。另外七个丑角看到之后大感惊奇，便把那条鞭子买下来。他们回家之后，杀了自己的妻子，可是却发觉魔鞭竟然失效。丑角为了逃避众人的报复，化装成他的"妹妹"。其他的丑角找不到他，十分恼火，就把"妹妹"带走，命"她"负责炊事。不久后，有一位富商路过此地，想挑选妻子。七名丑角的女儿他都看不上眼，惟独挑了那名炊妇。装作炊妇的丑角进了商人的卧房后，怕被揭穿，拿了一头羊顶替。后来在一团混乱中，羊被杀掉，不久后丑角再度出



拉里欧诺夫设计的《丑角》：丑角、他的妻子和其他七个丑角中的两个，这幅草图作于 1915 年

现，竟要富商赔他一个妹妹！

《阿拉与罗利》是仿照《春之祭》写就的，《丑角》显然也受到《彼得洛什卡》的影响；《彼得洛什卡》可以容许有不同的音调，光是这一点，便足以说《丑角》有更强的创新味道。虽然曲中某些地方的转承确实稍嫌松散，不过普罗科菲耶夫的和声安排从头到尾一直都保持着高度的愉悦与轻快。管弦乐配器华丽动人，明快而突出。《丑角》为舞蹈而作的倾向如此明显，为什么其受欢迎的程度会比不上普罗科菲耶夫其他的芭蕾舞曲呢？1921 年时，拉里欧诺夫采用了立体派的舞台设计、戏服与编舞，当时的观众对此表示反对还有些道理。可是普罗科菲耶夫的音乐本身具有明显的舞台性，为什么搬上舞台后会这么不讨

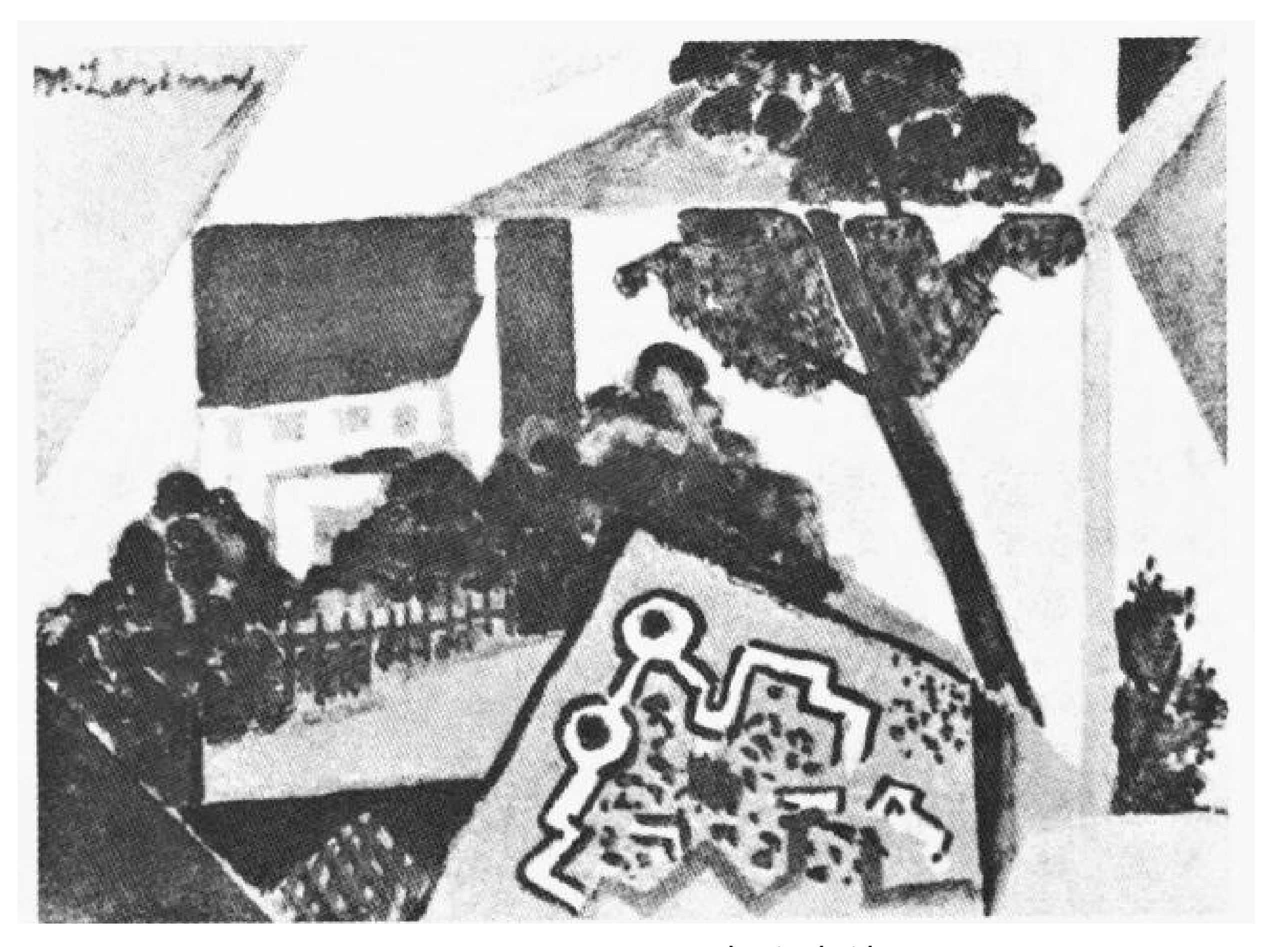


拉里欧诺夫为第五幕所作的设计，此为商人的卧房

好，确实令人费解。

涅斯耶夫用了许多恶毒至极的字眼抨击《丑角》。事实上这部作品结构简约严谨、音乐悦耳宜人而旋律丰富，应该很容易就能让人接受。可是苏联的乐评却指称《丑角》“本质上是悲观的”，“充分展露了……虚无主义式的怪诞。”普罗科菲耶夫对此表达了自己的不满：

不要对《丑角》如此苛求……民间传说中常包含了邪恶与狡诈的成分，你们不能因此归咎于我。就音乐特质



拉里欧诺夫设计的舞台布景

来看,《丑角》值得推荐给每位听众。

1912 年春,有名的艺术家马蒂斯(Henri Matisse)观赏了佳吉列夫最新作品的舞台预演。普罗科菲耶夫的音乐令他印象深刻,于是他为普罗科菲耶夫画了一幅肖像,打算放在节目手册中。可惜原件被佳吉列夫遗忘在旅馆房间中,自此再没有看到。几年后,佳吉列夫设法邀请马蒂斯为《浪子》(The Prodigal Son)设计舞台布景,不过马蒂斯并未应允。

历经这场“剧场骚动”之后,普罗科菲耶夫放下舞台

工作，到艾特瑞泰（Etretat）暂作歇息，在那儿他重拾以前的一项计划——谱写第三钢琴协奏曲。

这首作品的创作断断续续，历经这么长的时间后，其实已经完成了一大部分。早在1911年，我正在谱写第一钢琴协奏曲（这首作品和第一小提琴协奏曲一样，原本打算谱写成小协奏曲），那时我就已经计划创作一首技巧艰深的协奏曲了。然而我的进度缓慢，惟一保留下来的只有一段平行上行的三度，我现在把这个部分安插在第三



《丑角》1921年第一次上演时最后一景的照片

协奏曲第一乐章的结尾。我在1913年写好一个变奏曲的主题，放了好一段时间才拿出来用。1916～1917年间，我有好几次想重拾谱写第三协奏曲的工作。我写了一段开头（两个主题），并以第二乐章的主题写了两段变奏。约在此时，我想写一首“白色四重奏”，也就是一首完全由全音构成的弦乐四重奏，只以钢琴上的白键组合而成。这首四重奏将包含两个乐章，奏鸣曲形式的速度和缓的第一乐章，以及四分之三拍的第二乐章。部分的“白色”主题是在圣彼得堡完成的，有些在太平洋上写成，有些则是在美洲写成。虽是如此，我觉得这项工作实在太艰巨了。我担心最后出来的结果会过于单调，而如今——1921年——我决定把材料打散：次要主题变成了《怒火天使》的雷娜塔（Renata）主题；主要主题我拿来谱写修道院那一段；终乐章的第一与第二主题变成第三协奏曲终乐章的主题。这样一来，等到我着手创作第三协奏曲的时候，就有完整的主题素材了，第一乐章的附属主题与终乐章的第三主题除外。

结果呢？第三钢琴协奏曲成了普罗科菲耶夫最吸引人、最受人欢迎的作品，结构上是传统的三乐章形式，根本看不出来当初是东拼西凑作成的。

普罗科菲耶夫共有五首钢琴协奏曲，第三钢琴协奏曲被公认为他最成功的一首。独奏部分处处可以见传统式钢琴技巧的创新。不一样的是，管弦乐团在这首作品中变成了主动呼应的伙伴。第三钢琴协奏曲“大致上涵



马蒂斯画的普罗科菲耶夫(原件已遗失)

括了普罗科菲耶夫的毕生成就”(奥特威语)。许多大演奏家也将这首作品列入表演曲目之中。

普罗科菲耶夫在法国的布列塔尼和流亡诗人贝尔蒙特重叙往日情谊，并在1921年夏天用他的五首新诗谱曲。声乐套曲(Op. 36)献给了丽娜。贝尔蒙特回应的方式十分特别,他为第三钢琴协奏曲写了一首十四行诗:

酡红的花朵,欢跃的烈火,
口中的琴键闪耀着点点火光
化为熊熊火舌骤然跃出。
销熔的矿砂,怒吼的长流,
时刻跳起华尔兹,年代跳起加沃特舞,
刹那间,一头疯狂的野牛受到挑衅,
挣脱了锁链与绳缰,顶起锐角,一搏生死。
此时远方再度传来温和的声音,
小孩用贝壳造了一座城堡,
乳白的阳台,美丽而精致,
却被翻涌的海浪一把冲倒。
普罗科菲耶夫!盛开的音乐,盛开的少年,
在你的心中,交响乐渴求夏日的狂喜,
不屈不挠的锡西厄人敲起太阳铃鼓。

10月，普罗科菲耶夫动身前往美国，这是他的第三次美国之行。原本预定在芝加哥举行首演的《三橘爱》已经延搁多时，普罗科菲耶夫全心全意监督这部歌剧的制

作过程：

歌手的状况很不错，舞台设计好得无话可说，可是舞台导演柯依尼(Coini)却是个乏味的人。有一些专业的舞台工作者，熟记着上百部的歌剧，却完全没有自己的想法，柯依尼就是这样一个人。我对此一开始只是发发牢骚而已，可是过了没多久，我索性自己到后台去告诉歌手该如何表演，到前台直接指导合唱。有一次，我正排练得很兴奋，不小心说错了一句英文，合唱团里有个人说："你不用费心对我们讲英文，我们这里有一半是俄裔犹太人！"柯依尼后来忍不住，向我问道："这里是你负责还是我负责？"我说："当然是你负责，只不过你的责任就是要履行我的意志。"

这部歌剧在芝加哥反应良好，在纽约却遭人恶意批评。乐评吹毛求疵，除了指出制作费用太高之外（"13 万元，平均一个橘子要 4.3 万元"），对音乐本身也是极尽谩骂之能事。新作的钢琴协奏曲在几个不怀好意的城市上演时，也遭到类似的中伤。1922 年春，芝加哥歌剧团总监加登（Mary Garden，他是普罗科菲耶夫的支持者）辞职，不过此时的普罗科菲耶夫仍希望剧团能上演他的《怒火天使》。他写道："这次的美国表演季，开始的时候大放光芒，最后竟是草草收场……我摸着荷包里的 1000 美元，头痛欲裂，只想躲到一个安静的地方，默默作曲。"

1922 年 3 月，普罗科菲耶夫回到欧洲，在出国后的

四年内终于建立了自己第一个真正的家。他和母亲、诗人维林（Boris Verin）一起在艾塔尔（Ettal）的村庄租了一栋别墅，离巴伐利亚-阿尔卑斯山的上阿默高（Oberammergau）不远。他仍继续举行演奏会，也准备发表手边的几首新作，不过他的精力现在全部投注在他的最新、最怪诞的一部歌剧上。

场景设计采取超现实风格，地点是16世纪德国某地，巫术与宗教裁判盛行，不过科学精神也正在萌发中。有位军人，名叫鲁佩希特（Ruprecht），刚从新大陆打仗回来，他看到一个陌生的美丽女子正在号啕大哭，便走过去安慰她，雷娜塔把自己的名字和遭遇告诉鲁佩希特。自小她就受到一名天使梅第尔（Madiel）的眷顾，后来她长大了，恳求天使化为凡人和她相爱，天使怒斥她之后随即消失。过了不久，雷娜塔相信海因利希伯爵（Count Heinrich）就是天使的化身，并和他相处了一段时间，可是海因利希还是抛弃了她，她才会如此难过（雷娜塔这个角色十分难演，歌手必须具有一流的唱功才行）。鲁佩希特被她吸引，想和她温存。雷娜塔断然拒绝，因为她已经完全把自己献给天使和天使的化身海因利希了。

鲁佩希特的迷恋丝毫未减，为了她，他遍寻各种魔法，想找回天使。为了她，鲁佩希特向海因利希下了一张毫无胜算的战书，险些丧命。雷娜塔最后弃鲁佩希特而去，循入修道院。在最后一景中，雷娜塔在宗教裁判官的讯问下，吐露昔日的恋情，令四周的修女感动不已，鲁佩希特在旁观看，未发一言。剧情终了之时，雷娜塔被宣告

有罪,罪名是和魔鬼交媾,按律当处死刑。火刑柱上将会出现雷娜塔火红的身影。

普罗科菲耶夫在这部剧情起落翻腾的歌剧中，究竟想传达什么讯息呢？看来谁也没办法确定。许多人从学术角度去解释这部作品，宣称这部歌剧事实上是种种理念的声明:善与恶、神圣之爱与亵渎之爱、性别战争,抑或是表明人、神、恶魔之间的关系。不过,不管是从何种角度去解释，都注定是徒劳无功的。这是一部有关雷娜塔精神分裂的故事，或者只是“加上超自然成分润饰的16世纪的《卡门》而已”(诺伯尔〔Jeremy Noble〕语)。浮士德与梅菲斯托（Mephistopheles）——普罗科菲耶夫自小铭记在心的两个角色——的加入又代表什么含义?

就某个层面来说,《怒火天使》可说是为超越表现主义派音乐剧所做的一个尝试。情节中恶魔附身的一段,在《怒火天使》与德国浪漫主义传统(可远溯至韦伯的《自由射手》〔Der Freischütz〕)之间架起了一座稳固的桥梁。巧合的是，普罗科菲耶夫发现了韦伯此剧的原著原来是象征诗人布留索夫(Valery Bryusov)所写的一部小说,而他自己刚好对魔法、形而上学与基督教科学方面的知识也十分有兴趣。他的内心必定是有一股强烈的欲求，想把自己创造力中神秘与非理性的一面向外投射出去，才促成了这部歌剧的成形。对于这么一位爱好舞台花样的作曲家来说,魔幻式的布景正可营造出神秘诡怪的气氛:墙上的敲击声、会说话的骷髅、一所满是情绪失控的修女的修道院。

1930年，纽约大都会歌剧院（Metropolitan Opera）表示有意上演《怒火天使》，普罗科菲耶夫于是开始进行第三次修订工作。从五幕改成三幕后，这部歌剧的整体冲击力会增强吗？我们永远也不会知道。最后搬上舞台的是第一修订版——在威尼斯的菲尼斯剧院（La Fenice）上演的那个版本，它在1954年11月25日法国广播电台首演之后再度举行。（广播首演的指挥是布鲁克〔Charles Bruck〕，当时普罗科菲耶夫已不在人世。）第三次修订工作一定是在他决定返回俄国时放弃的。苏维埃政权对这种"堕落的杂碎"抱着什么态度，普罗科菲耶夫自己应该也很清楚。当时正在进行意识形态的修正，将《怒火天使》呈现为一部反教会的讽刺剧。

在新歌剧院（New Opera Company）的推动下，《怒火天使》于1965年7月27日在英国举行首演，地点在萨德勒的威尔剧院。《怒火天使》与第三交响曲的取材十分类似（后者于1928年起着手编写），可是这一部极为重要的歌剧作品，即使到今天，其普及程度仍然比不上第三交响曲。

住在艾塔尔的普罗科菲耶夫全神贯注于《怒火天使》时，丽娜正在米兰研习歌剧，两地相距不远，因此碰面的机会也就比较多。1922年夏天，丽娜在米兰初次登台，饰演《弄臣》（Rigoletto）中的吉尔达（Gilda）一角。普罗科菲耶夫也在当地举行了一场音乐会，之后又与丽娜举行联合音乐会。她唱了几首普罗科菲耶夫的作品。表演结束后，他们取道奥地利的提洛尔（Tyrol）回到艾塔尔。丽娜

不久后就发现普罗科菲耶夫对她的兴趣不只是在音乐方面而已。除了恋情之外，他们从天文学、植物学一直谈到下棋。丽娜接触国际象棋的过程十分愉快，只不过后来碰到难解的棋局时常急得落泪。

普罗科菲耶夫生平最不为人所确知的事就是他的成婚日期，这个问题到20世纪60年代末期，还是个未解之谜。丽娜这位“国际人”的事迹在涅斯耶夫撰写的普罗科菲耶夫传记中只占了极少的篇幅。依照苏联记载人事的习惯，不受欢迎的人物在史料中向来无立足之地，甚至无迹可寻。虽然如此，正式记录中还是有他们的结婚日期：1923年9月29日。普罗科菲耶夫向慕尼黑的司法部申请举行公证结婚，婚礼于艾塔尔举行。这场婚礼花了他100万马克，不过当时的通货膨胀十分严重。

1923年春，普罗科菲耶夫首次收到苏联官方请他回国的邀请函，函中拟出他与列宁格勒爱乐交响乐团的一系列演奏计划。除此之外，米亚斯可夫斯基、梅耶霍德和几位朋友这几年间在苏联本土也大力维护他的名声。苏联的音乐资源虽然短缺，音乐家仍在继续创作。1922年8月，出现了一次十足未来派的音乐展示，工程师提勒明（Leon Theremin）发明了一种电子乐器——提勒明键盘（Thereminovox），举行首次示范表演。此外还有一件足可代表苏联20年代的事件：无指挥乐团（Persimfans）第一个交响合奏团的成立，这个乐团是一组没有指挥的管弦乐团，1922年2月在莫斯科举行成立仪式。这个乐团的成立在意识形态上有其重要性。将交响乐团从乐团总



《国内的发展》。阿伦可夫为文化宣传海报所作的设计，宣传从1921年到1923年之间书籍出版数量的增加

监——只拿指挥棒不拿乐器的那个人——的绝对权威中解放出来。到 1923 年时，普罗科菲耶夫有些较新的作品已经出现在苏联的交响乐节目单上。1926 年 2 月，《三橘爱》在列宁格勒展开一连 47 场的演出。

这种种有利条件确实相当吸引人，不过普罗科菲耶夫并未接受，他觉得欧洲更适合发展音乐事业。作此决定当然还牵涉到其他因素。此时的普罗科菲耶夫还得照顾盲眼的母亲，在他母亲过世之前(1924 年 12 月)，他喜获麟儿，象征了他与西方的一条新联系。他仍旧谨慎地没有排拒任何一条路。他从来没有想过要和新俄国划清界线，更不用说新俄国的新听众了。

6

逛高级场所　扮练达小丑

普罗科菲耶夫一定觉得20世纪20年代初期的巴黎难以征服，也难以震惊或取悦它，或许这是因为他的音乐语汇中有某些反常之处，糅合着复杂的要素与草根式的纯真，钢铁般坚硬的不和谐音与柔和的抒情味，或许也是他的个性所使然。

——马卡利斯特

普罗科菲耶夫不像斯特拉文斯基，他从来都不是真正的巴黎人。法国从来不是他的第二故乡。对这位胸怀壮志的作曲家和他的家人来说，就算法国首都有什么吸引力，也仅仅是因为依常理推论，这是一个世界驰名的大都市而已。普罗科菲耶夫和库塞维茨基早就准备好了一大堆的作品，等着演出——如第一小提琴协奏曲、《七，是七》、修改过的第二钢琴协奏曲，它们足以让巴黎在1923～1924年有欣赏不完的首演。听众的反应当然也是

毁誉参半了。

1924年3月，普罗科菲耶夫推出一首近作：第五钢琴奏鸣曲(Op. 38)。他在过世之前，又将这首作品大改一番，并且以 Op. 135 重新发表，但是这首奏鸣曲的基本风格仍然属于1923年。常有人说普罗科菲耶夫在那个年代受到"资产阶级现代主义"的影响。他好像是为了要证明完全不是那么回事，第五钢琴奏鸣曲是一首相当有魅力的C大调奏鸣曲，"古典的脉络"仰俯可见。虽然普罗科菲耶夫后来承认，他对风格的驳杂并不满意(涅斯耶夫很高兴地在钢琴写作方式中看出一些"冷漠、构思形式化的成分")，但是这部作品的成功之处"就在于精心营造的朴拙，以及田园式的典雅"。不过巴黎人一向追求声色之娱，这种特质并不合他们的胃口。

普罗科菲耶夫觉得自己和法国音乐圈中精致的热闹欢娱格格不入。他从不把时间浪掷在爵士乐上。斯特拉文斯基当时虽然仍是音乐家中最赶得上时髦的一个，但是普罗科菲耶夫却认为他被"假巴赫风"吹昏了头；而像米约(Milhaud)、普朗克和其他被称为"六人组"(Les Six)之类的人，普罗科菲耶夫一听到他们的音乐就掩饰不住鄙视之情，只有和这些人在牌桌上，面对面打桥牌的时候，心中的鄙视才能放在一边。他后来还是欣赏到普朗克音乐中感人愉悦的特质。他和《母鹿》(Les Biches)这首曲子的作曲者之间的友谊，绝少是因为他们有共同的作曲手法。普朗克回忆起当时主要有两个原因：

第一，我们两人都喜欢钢琴，我常常和他一起弹奏，我帮他练习协奏曲。另外一个原因则和音乐没有什么关联，这便是对桥牌的喜爱……我们晚上通常都在打牌。音乐则是额外的活动。如果我到得早，我们就吃顿冷食，然后练习四手联弹……我和谢尔盖·普罗科菲耶夫的交情就是在这一点上巩固起来的。

在一局厮杀激烈的牌局之后，普朗克把《露天音乐会》(Concert Champetre)的乐谱献给普罗科菲耶夫，题词为："献给谢尔盖·普罗科菲耶夫，以我手中仅有的几张牌。"普朗克了解他这位朋友，宁愿在牌桌上有普朗克相伴，也不愿在音乐厅里听人演奏普朗克的音乐。

……不，不，不。我们之间的来往归结到最后就只剩下桥牌、钢琴和友谊。举个例子来说，有一次他到诺赛(Noizay)的乡下来度周末（那是1932年6月，在他前往美国之前），我记得他上次来我家度周末的情形。他带了一大罐鱼子酱，索盖(Sauguet)和奥利也在那里。我们都是音乐家。对我而言，这当然是一段动人的回忆，你知道，每次相处都是愉快的经验……

上天为证，那可是一大罐鱼子酱。那天厨房里用的鱼子酱一定和餐桌上一样多。

普朗克非常钦佩普罗科菲耶夫的钢琴技巧：

他弹出来的断音极为美妙，手指离键盘不高，手腕极为果断利落。他很少高举双手，猛击琴键，他根本不是那种从五楼高的地方跳下来弹出声音的钢琴家。他有一股钢铁般的紧张，所以即使是他的手指与键盘同高，弹出的声响具有惊人的力道与张力，此外……速度从来不变，一次也没有。在他动身前往美国之前，我很荣幸能（和他）把他全部的协奏曲练过一遍……我们在加弗厅（Salle Gaveau）排练。当时是1932年6月，开始弹奏的时候，我们身上只穿着衬衫……后来把衬衫都脱了……结束的时候袒胸露腹……好像是在多维尔（Deauville：在法国诺曼底海边的度假胜地）一样。普罗科菲耶夫的节奏相当无情，在第五协奏曲里，有时会冒出很难弹的段落，我就会对谢尔盖说："这是管弦乐团的部分，我正在尽力而为。"他会对我说："别管了，速度不要变……"

大约一个星期之后，普罗科菲耶夫就离开了。

我们排练完毕，从加弗厅走出来。谢尔盖跳上公车，对我说："待会儿见。"他对我挥了挥手，我叫道："写信给我……"而我什么也没收到……他回苏联去了，我再也没有接到他的消息。我托朋友带了两三次口信给他，我希望会传到他的耳中。有一天，我在布鲁塞尔遇到了苏联乐坛的一个大人物，刚好他当时也在布鲁塞尔。我对那个人说："听我说，既然你对我这么好，我想请你帮我一个忙。你看到普罗科菲耶夫之后，告诉他，我还是很喜欢

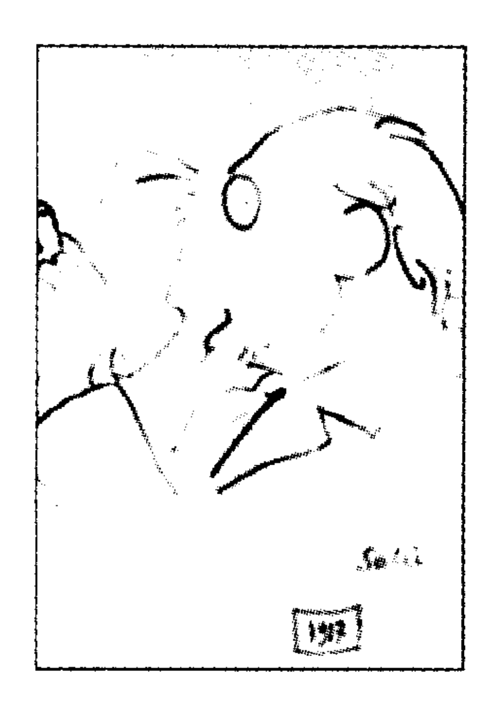
他，仍然仰慕着他。”这个人替我传了口信吗？我是一点头绪也没有……

在那段日子里，另外一个知心密友是俄国流亡音乐家纳博科夫(Nicolas Nabokov)。

在接下来的四五年当中，我们的关系就是把自己或别人的新作品，互相弹给对方听，不论对我们所好或所恶之事，都加以苛评和剧烈的反应。我们常常在电话上聊很久，什么都谈，谈最近的音乐会，梅耶霍德的《探长》(Inspector General)、斯特拉文斯基的《阿波罗》(Apollo)，还谈巴黎最好的餐厅。我们谈天的时候，气氛总是相当特殊，有玄疑，也有欢娱，当时的俄罗斯芭蕾舞团正好是这种气氛的象征。

大约从20世纪30年代开始，普罗科菲耶夫就习惯每天到伤残军人院(Place des Invalides)逛一圈。虽然，这和普罗科菲耶夫其他的日常活动一样，也是精确排定了时间的，但是这已够让他把法国的音乐圈活灵活现地贬损一番：

伤残军人院的前面立着几尊古炮。我们走过那些炮的时候，普罗科菲耶夫停住了脚步，指着其中的一尊炮说："你看这尊炮真是怒气腾腾。我去看了一场巴黎音乐会，也是这样的感觉。那些公爵夫人、伯爵夫人，以及那


让·考克图所画的“老怪人”萨蒂

些愚蠢的势利眼，全都教我生气。他们那副德性，好像世界上的每一样东西都是为了娱乐他们才发明的。还有……”他的声音忽然变得粗哑而愠怒：“你看看他们的沙龙风格(salonarisme)对法国音乐做了什么好事……在夏布里埃(Chabrier)和比才(Bizet)以后，法国就没有第一流的作曲家了。因为法国作曲家都忙着娱乐这些王公贵妇，取悦他们的耳朵。”

“但是，谢尔盖·谢尔盖耶维奇。”我试着插嘴。

“我知道，我知道”，他打断我的话，“只要是法国的东西，你都喜欢。甚至连萨蒂(Satie)那个怪人，你也喜欢。我知道你对他那群追随者有何看法。你认为他们都很重要。哼，才不是那么回事，他们是正牌的大白痴。法国惟一知道自己在干什么的只有拉威尔而已。其他的全都没有指望。”

“但是……德彪西呢？”我怯怯地说，这时我们走到了瓦伦丁惠伊(Valentine Haüy)路。

“德彪西？”他轻蔑地笑了一声。“德彪西！你知道德彪西是什么：他是肉冻……是果冻……是完全没有骨头的音乐。”他愈说愈激动，声音也大了起来：“不行，我无

法接受别人对德彪西的仰慕。或许除了……”他又笑了笑道:“他的音乐是很有‘个人特色’的果冻,而且做果冻的人知道他在做什么。你知道……”但是,他忽然停住不说了,举起了戴着手套的右手食指。我们在他的屋前停了下来。他看着手表,高兴地微笑道:“太好了,花了26分20秒,时间正好。尼卡,何不上来与我们共进午餐呢?”

普罗科菲耶夫的处境或许会改变,但是他对音乐的忠诚,或者应该说对他自己音乐的忠诚,却决不会有所不同。在纳博科夫看来,他似乎在各方面都是一丝不苟、井井有条的人,一如其手稿:

普罗科菲耶夫的音乐格律精纯,就这一点而言,他比我认识的其他作曲家还要精细。他手稿上的字迹倒不像斯特拉文斯基一样完美得令人吃惊(斯特拉文斯基的曲谱看起来像是有彩饰的手抄本),但是他的手稿只要送到出版商的手中,绝对是一个错误也没有。普罗科菲耶夫作品的速度记号、作品编号和日期都写得非常精确。所有他设计出来的小体例,和他音乐中的务实心灵乃是出自同源。

……我记得在30年代的时候,有一年的5月,我们一群12个人在巴黎待了两个星期,每天都在普罗科菲耶夫的公寓里打桥牌,从下午3点打到凌晨2点。屋子里很挤,而且烟雾迷漫……普罗科菲耶夫为这次桥牌大赛设计了一套图表系统,图表说明了每一回合中每个人的相

对地位。

基于类似的心理，普罗科菲耶夫忍不住发明了一套有趣又省空间的书写方式，把元音都省略掉，尤其是在写演讲草稿或是写明信片时，最常用这种方法。“他的明信片可能会这样开头‘Dr frnd’……这样结束：‘Yrs，Srg Srgvtch Prkfv’。”

当然，普罗科菲耶夫对诚实、效率和秩序的热情，也有不那么可爱的一面。他在年轻的时候可能非常粗鲁：

有一次在巴黎的一个音乐厅中，一位相当知名的作曲家走到他面前，并作自我介绍。这个人一开口就是一派常见的法国式的夸张口吻，惹人生厌：“亲爱的大师，我对您的大作的仰慕甚深，非笔墨所能形容……今日得识大师，鄙人真是喜不自胜。”普罗科菲耶夫瞪起牛一般的斗鸡眼，咆哮着：“我这边可是一点喜悦也感受不到。”说完就转身离去。

还有一次，在音乐会结束后，一位著名的声乐家刚唱完普罗科菲耶夫的歌曲，普罗科菲耶夫便跑去找她，说她一点也不懂他的音乐，最好是不要唱了。他当着大家的面就说出了这样的话，把周围的人都吓着了，态度又是那么粗野，这位可怜的胖女士当场便哭了起来。“瞧你”，他嘴里还不停地教训这位女士，“你们女人都只知道用哭来逃避，也不听听别人要说什么，好学着改进自己的缺点。”在专业音乐家、乐评家和作曲家这个敏感的圈子

里，这种行为当然不可能为他带来什么好名声。结果，几乎没有哪个作曲家像普罗科菲耶夫一样有这么多的敌人、这么多的争吵、宿怨和官司。

有一年夏天，纳博科夫犯了个错误，竟然陪普罗科菲耶夫一家人去参加法国的“美食之旅”。

……这趟旅程真是漫长又疲倦，部分原因是整天差不多都是在点菜、吃东西，然后想办法消化；但也是因为普罗科菲耶夫的家人差不多每隔一个小时就会争吵下一步要做什么(常常以哭泣收场)。不管是村落、大教堂、城堡、博物馆，丽娜·伊凡诺芙娜只要一看到，就想停下来看看，她的丈夫却只想照着他的计划，拜访一个三星级的大饭店，然后再去下一个……他对博物馆、城堡和大教堂一点兴趣也没有。强迫他和我们一起逛，他就说我们“在玩假的掘坟游戏”，满脸厌烦扫兴的样子。他看到夏特尔(Chartres)大教堂时所想到的惟一的一句话是：“我真奇怪他们是怎么把这些雕像弄得那么高而不会掉下来。”但是，当他手上有了一份丰富而精致的菜单时，就会喜形于色，开始为我们每一个人点了一份今日特餐，或附有家乡酒的拿手家常菜。

普罗科菲耶夫开车的技术非常差劲，让我这趟旅行更增劳顿。我想那是他第一次开长途，而他开得很慢，太过小心，每次换挡或停车的时候，都把我们震醒。结果我们就坐在他这部新的四人小轿车内，以每小时20英里的

速度在法国的道路上前进。他事前已经以这种平均速度把每一分钟都计算过了，并且计划好什么时候该停。不管我们去哪一个地方,我们都会在整点的时候到达,一分不差;离开的时候也是一样。

他告诉我们说要在9点30分离开多姆雷米(Domremy),晚一分钟都不行,但是丽娜·伊凡诺芙娜和我想去看看……多姆雷米博物馆和基督教圣堂。我们在8点30分碰面，然后就去看了，那时普罗科菲耶夫还在刮胡子。我们从圣女贞德(Joan of Arc)的一个不忍卒睹的纪念碑开始,然后一个一个接着看下去,一直看到贞德受宣福礼之后建造的巨大的基督教圣堂……

当我们从圣堂的地下室出来的时候，已经是9点35分了。我们想到可能会有一番大吵大闹，就赶快向旅馆跑去。普罗科菲耶夫站在前面,气得脸都绿了。一听到他愤怒的咆哮，丽娜·伊凡诺芙娜就哭了起来。这使他更为生气,接下来愈来愈大声,愈来愈激烈。他把怒气转到我身上:“你这种行为算什么?”他大吼道:“你把我当成什么了？我可不是你的跟班。你他妈的可以拿行李去搭火车啊。”他发作了至少15分钟,脚夫则在一旁安静地把行李放到车里装好。最后我们终于开车出发了，普罗科菲耶夫和我坐在前座,一句话也没有说。他噘着嘴巴,嘴唇看起来比平常还要厚,还要不高兴,表情也相当冷酷。他妻子则控制不住，啜泣声不停地从后座传来。就这样过了一个小时后，我对普罗科菲耶夫说:“谢尔盖·谢尔盖耶维奇，我们现在就停止冷战，不要再这个样子下去，

不然到了下一个村镇就让我下车，我自己搭火车走。”刚开始他没回答，然后过了几分钟，他笨拙地笑了笑，轻声说道：“说的也是，看起来真可笑，不是吗？两个大人在前座摆着一副臭脸，另外一个则在后面哭叫。”

但是普罗科菲耶夫这副又粗又硬的臭脾气也有另外一面，就是这一面才造成了真诚永恒的友谊。普罗科菲耶夫的天性让他说不出一句谎话，甚至连最普通的敷衍话都说不出口。譬如当他相信某一首作品一点魅力都没有的时候，就绝不会说：“这是一首有魅力的作品。”当有人拿自己的新作给他看时，他也不会闷不吭声，忘了自己有责任加以评断。反之，他会把心中所想的分毫不差地说出来，详细讨论作品的优缺点，并且针对如何改进作品提出宝贵的建议。于是对那些愿意忍受他暴躁的脾气和他表达意见的坦白程度的人来说，他是一个无价之宝，是一位极珍贵的朋友。

普罗科菲耶夫对自己的作品也是同样坦白。他的第二交响曲便是这般遭遇。第二交响曲的首演是 1925 年 6 月 6 日，由库塞维茨基指挥。1924 年秋冬两季，普罗科菲耶夫都在努力工作，以使这部作品“像钢铁一般坚硬”，使它像《太平洋 231 号》(Pacific 231）一样轰动（《太平洋 231 号》是奥涅格〔Honegger〕当季的热门曲目)。现在他以自我批评的眼光来看待自己：

不论是我，还是听众，对这部作品一点都不了解。



娜塔丽亚·冈察洛娃为俄罗斯芭蕾舞团的节目单封面所作的草稿

……这部作品交织得太浓密了,对位的层次太多了,反而退化成一种修饰而已。虽然有一个乐评家对我的七重对位颇为欣赏,但我的朋友却保持着难堪的沉默。这大概是我第一次觉得自己可能注定是个二流作曲家。

他的恐惧并不是无端而生的。当代一位乐评家就认为这首交响曲证明了"普罗科菲耶夫的标准和雄心有了明显的退化……是这位天才作曲家完全错估其能力所写的作品。"



德翰(André Derain)为蒙特卡罗芭蕾舞团设计的海报(1932年)

这首交响曲的双乐章结构相当怪异,似有模仿贝多芬C小调钢琴奏鸣曲(Op. 111)之嫌。但是形式上的相似是表面的。普罗科菲耶夫的用

意并不在于结构上的创新，而只是要标新立异而已。这首作品故意写得不和谐而“艰难”，想要收回他日益衰微的激进形象。不幸的是，聪明的巴黎人不容易上当，于是这部作品也就失败了。

也许第二交响曲的现代性只能是纯属理论的推测。即便如此，配器似乎也没必要那么古怪，要从第一乐章的喧闹中理出主题简直是不可能的事。音乐一直以“最强音”刺耳地演奏下去，反而对本身造成不利的影响。它的旋律线条有棱有角，比较像芭蕾舞曲，反而不像交响曲。旋律的进行冷酷无情，但却任意随兴。第二乐章是一组自由的变奏曲，比第一乐章有特色多了。就算处理的方式有时候让人容易联想到斯特拉文斯基的几首芭蕾舞曲，但主题本身的冷静抒情风格却完全是普罗科菲耶夫的。主题衍生自普罗科菲耶夫从未完成的“白键”四重奏。这首四重奏的草稿主要是普罗科菲耶夫1918年夏天在东京等候美国签证的时候写的。



拉里欧诺夫为蒙特卡罗芭蕾舞团设计的海报

普罗科菲耶夫承认这些意见的价值，这点是确定的，所以他心里早就想着要改写这部交响曲。他在暮年着手改写，将它写成三个乐章，他甚至把它定名为 Op. 136。但

是这和他所作的许多计划一样，仅止于一些草稿而已。这部作品也只好留待今日愈来愈宽容的听众来重新评断了。普朗克一直对这部作品评价不错：

……我非常喜欢第二交响曲，这首曲子用了非常多的低音大提琴，因为这首交响曲是要题献给本身就是低音大提琴家的库塞维茨基。

普罗科菲耶夫还在写作交响曲的时候，为了赚点钱，就接受了委托，为四处表演的罗曼诺夫（Romanov）芭蕾舞团写一首芭蕾舞曲。芭蕾舞团方面希望推出一系列由室内乐伴奏的芭蕾舞曲。

我建议作一首由双簧管、竖笛、小提琴、中提琴和低音大提琴组成的五重奏。简单的情节取材于马戏团的生活，取名为《高空秋千》(The Trapeze)，我也正好以此为借口，写一首也可以当作纯音乐来演奏的室内乐作品，因此才有了那些不切实际的节奏……这给编舞者带来了不少麻烦，然而这首《高空秋千》芭蕾舞曲在德国和意大利的几个城市里却相当成功。

这首五重奏（Op. 39）和第二交响曲一样，也没能够唤起听众的共鸣，即使是普罗科菲耶夫也觉得风格很怪异。清楚明白的旋律动机和极为复杂的和声语言相混杂，相当不协调。虽然器乐的质地丰富，又有原创性（或

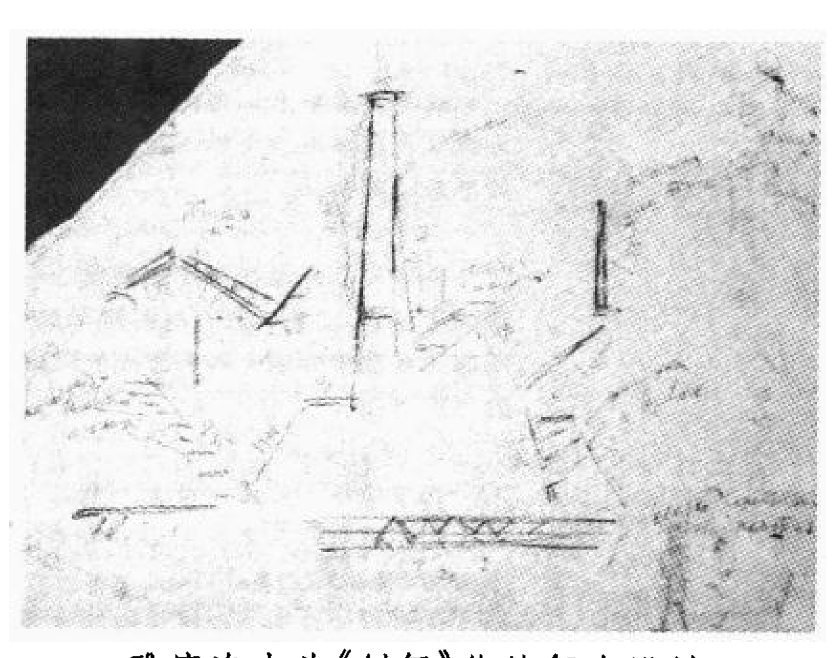
许也正因如此)，但这首作品即使在今天也不常演出。

要不是佳吉列夫把一件新的工作托给普罗科菲耶夫，他一定会陷入绝望的深渊。普罗科菲耶夫为此吓了一大跳：

我说道："但是我不能用你赞同的风格来作曲。"言下之意暗指奥利和米约为他作的曲子太陈腐无味。"你一定要以自己的风格来作曲。"佳吉列夫如此回答，并且建议我以苏维埃的主题作一首芭蕾舞曲。我不敢相信我自己的耳朵，好像一道清新的微风吹进我的窗扉……

我们决定邀请雅库洛夫(Georgy Yakulov)来演出，他最近在巴黎登台，大获成功。

在巴黎市外半个小时路程的一个河岸边，有一家小咖啡厅，雅库洛夫和我坐在那儿拟了几个剧本草稿。我们认为在舞台上重要的不是提供娱乐，而是展现苏联的新生活，主要是展现投注于建设方面的努力。这应该是一首"建设"的芭蕾舞曲，里头要有大小钉



雅库洛夫为《剑舞》作的舞台设计



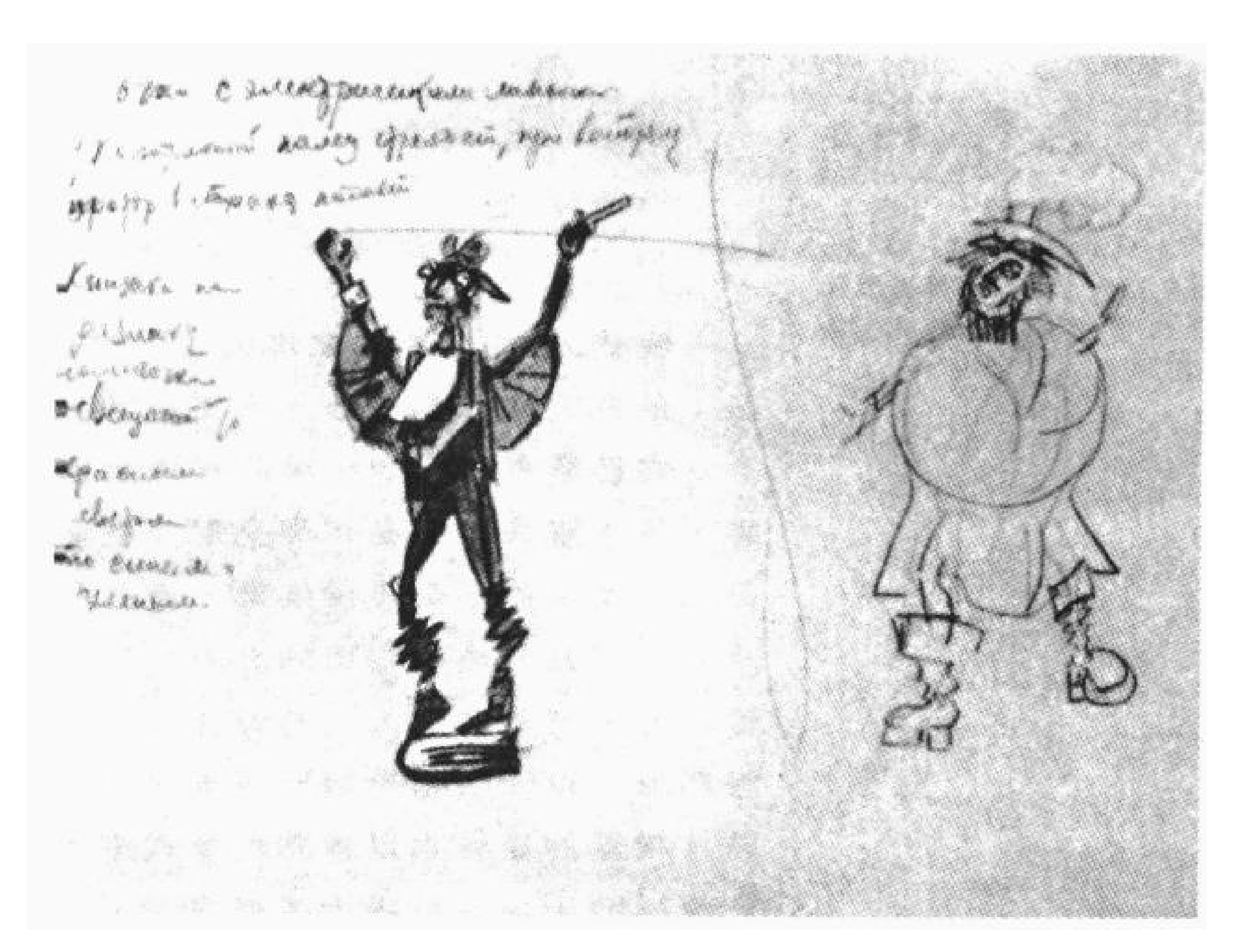
雅库洛夫为三位舞者设计的服装

锤挥舞、输送带和飞轮转动、信号灯闪烁，这一切都带起一股创造风潮，舞者操作着机器，同时，机器的运转也以舞蹈的方式来表现。这个构想是雅库洛夫提出的，他在苏联待了好几年，描绘起来极为生动。

至于音乐部分，根据普罗科菲耶夫的说法，则是对现代主义的刻意背离，是对法国轻浮品味的挑战。其实，这部作品援引自法国前卫的机械音乐的地方，比起援引苏维埃的成分还要来得多。佳吉列夫觉得音乐有真正的

“建设性”就够了。他为这部最现代的豪华表演准备了一个名字：他提议称之为《剑舞》(Le Pas d'Acier)——英文的译名则相当分歧，有的译成《踏步、跳跃、走步、步行》(The Tread, Leap, Pace, Step)，最糟的则译成《钢的舞步》(Trot of Steel)。

1925 年 12 月，普罗科菲耶夫和他的妻子又回到离别四年的美国：



雅库洛夫的服装设计。上面写着：“……灯光闪烁的壮观奇景。食指扣动扳机，开口说话的人吓坏了，应声倒下。灯光交替亮灭，有红有蓝有绿……”

我开了14场音乐会,其中的7场(在五个城市)是和波士顿交响管弦乐团合作的,库塞维茨基担任这个乐团的指挥已有两年。我弹了第三钢琴协奏曲。有6场音乐会是由"为音乐"(Pro Musica)所赞助的。"为音乐"是由一个名叫施密特(Schmitts)的法国人创办的现代音乐协会,在好几个城市都有分支机构。我的妻子丽娜也在这些音乐会中演出。她唱了米亚斯可夫斯基、塔纳耶夫和我作的歌曲。我也弹奏了米亚斯可夫斯基的《奇想曲》(Whimsies)。在一个乡下地方的小镇里,协会的会员(有300人)想和我们握握手。庆祝活动是这样进行的:协会里的一个会员走到秘书身旁,说道:"我是史密斯。"主席就会对我说:"让我给您介绍史密斯先生。"我会和他握握手,说道:"幸会,史密斯先生!"史密斯先生跟着回答:"幸会,普罗科菲耶夫先生。"接着就介绍给我妻子认识。同时,琼斯先生就会以同样的方式介绍给我认识其他的人,如此连续不断,一连300次!

尽管有这些俗事分神,普罗科菲耶夫仍然继续写作《剑舞》的配器:

由于"为音乐"协会的分部遍及美国,从纽约到旧金山都有,我得花上不少时间在火车上,于是我便想办法利用时间来写我的芭蕾舞曲。车上的颠簸使得写谱相当困难,所以我决定把所有的重要工作放在旅途中来做,不仅是选择乐器,还很详尽地完成每个小节,包括每个和弦的

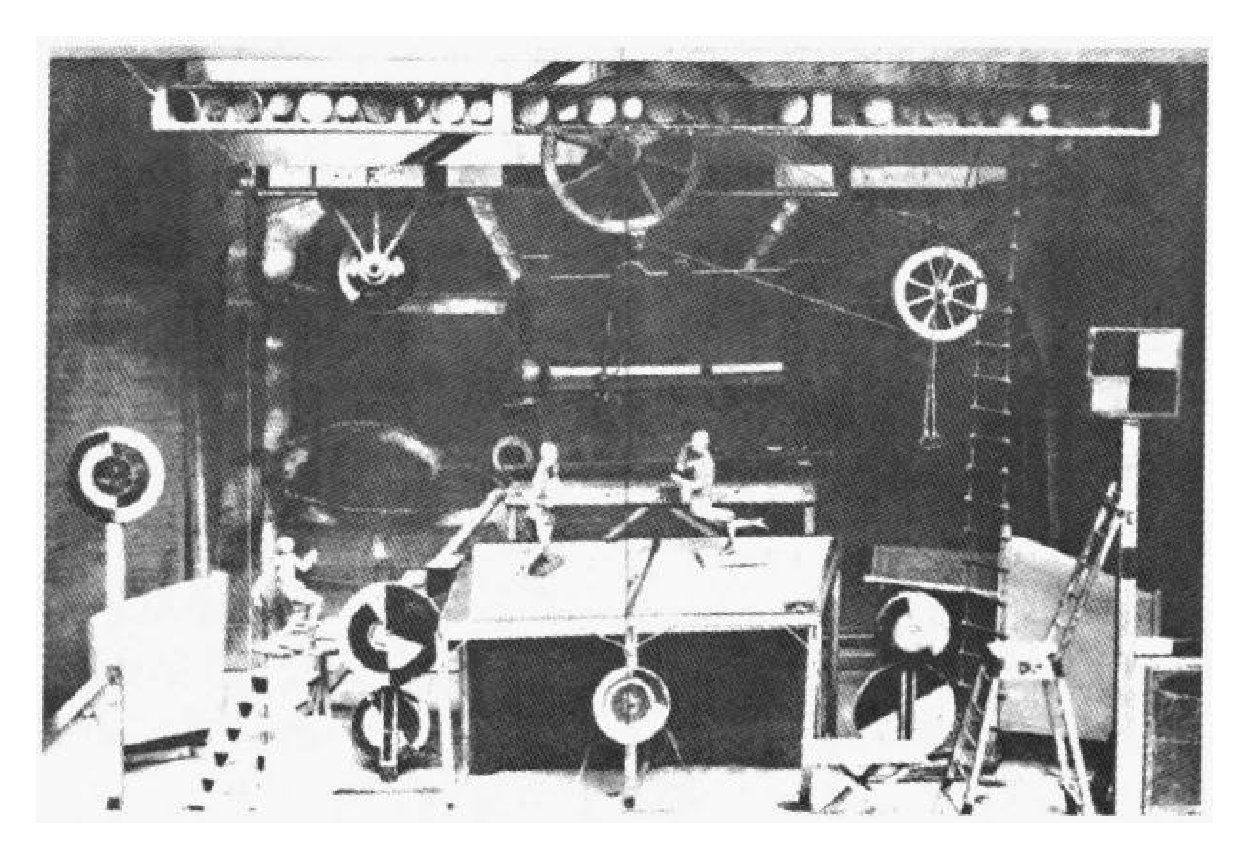
配器、弓法、重音和一些细微的地方。这样一来，剩下的工作就只要把钢琴谱上铅笔拟的钢琴谱照抄到管弦乐总谱上就行了。刚开始的时候，把所有的乐器都记在钢琴谱上似乎是不可能的事，但是我稍加练习之后就学会了，困难不大。更何况五线谱和五线谱之间总是还有一行谱，可以把后来才补上去的音乐和重音写在上面，要是没有足够的空间可写，我就会作个记号，把补不进去的段落或复杂的弦乐和弦写在另一行谱上。

在之后的几年里，抄录成总谱的工作经常交给一个笔录者去做，有好几个权威人士暗示，音乐学家兰姆(Pavel Lamm)所作的不止是抄录乐谱而已(甚至修改普罗科菲耶夫的乐曲)。当然，谁也不能肯定普罗科菲耶夫自己是否看过他的《终战颂》(Ode to the End of the War)的全谱。在发行的版本里(1969年)，有好几个有疑问的地方，上面标着“尚待作曲者审视认可”，但是作曲者本人却一个字也没写。当然，有可能他口头上认可了这几段。

普罗科菲耶夫的美国之旅结束后，1926年又在意大利开始了另一段旅程：

在那不勒斯的午后独奏会结束后，高尔基来找我，带我到他家吃晚饭……他的样子看来不错，我当天晚上和他在一起，觉得十分愉快。

……当时高尔基住的是一幢宫殿式的雄伟巨宅，尽管意大利的气候不错，我一进去就觉得又冷又不舒服，这



雅库洛夫的布景模型

对高尔基根本不合适。我问到他的健康情况时，他回答道："我有一个肺已经完全切除了,另一边只剩下一半。"

到了1926年的夏天,普罗科菲耶夫为佳吉列夫新作的芭蕾舞剧已经排定在次年演出。但是，他的歌剧旧作《怒火天使》最近为瓦尔特(Bruno Walter)接受,准备在柏林演出，所以还有很多事情要做。普罗科菲耶夫满腔热情地修改他最喜欢的一个曲子，心里还不知道演出将会无限期地延后。在这同时他写了一首诡异的《美国序曲》(American Overture,Op. 42)。

这首序曲的来龙去脉是这样的：我和美国自动钢琴公司的合约仍然有效，但现在自动钢琴已经过时了，公司开始改为生产其他类型的产品；另外还有一件事就是公司要在纽约盖一座音乐厅。公司不打算要我弹一些新作品作为录音之用(要是在伦敦，可能就会这么做了)，而是要求我为音乐厅的启用写一首序曲。我很乐意，因为作曲远比录音要令我高兴。

虽然序曲的和声语汇显得比较单纯，但是儿歌的韵律和古怪的谱写手法，带来了一种耳目一新、“与众不同”的感受。普罗科菲耶夫后来另外写了一个给交响乐团的版本，它更为实际，也没那么棱角分明。

接近年底的时候，普罗科菲耶夫又继续和苏联音乐厅当局通信。这一次，他决心回到仍是他心目中的祖国去，到各处作一次长途旅行。但是他能期望得到什么待遇呢?

从19世纪90年代开始，俄国诗坛就绽放出灿烂的花朵，在绘画、雕刻、文学、戏剧以及芭蕾舞蹈上展现了非凡的成就，并有长足的进步。这种独特的争鸣景象不但没有受战火与革命阻碍，反而不断从与新世界的接触中得到活力与灵感。虽然卢那察尔斯基那一批人的品味保守，不过只要是能羞辱资产阶级的品味的，原则上都会得到许可与鼓励。20世纪20年代初期的俄国经历了一次真正的文艺复兴，小说家、诗人、艺术家、音乐家、史学家、批评家和科学家之间交互影响，产生了更丰硕的成就。

集体主义和无产阶级的审美观在1917年很明显地受到排斥，但是其支持者现在却以猜疑的眼光看待这一股没有组织的革命活动的出现。大众以许多不同的名称来称呼这一波活动：脱缰而出的个人主义文学、"形式主义"(formalism)、"颓废"(decadence)、"唯美主义"(aestheticism)，或干脆称作"对西方的堕落磕头"。批评家亚维巴赫(Averbakh)马上带领一批意识形态的狂热分子对抗这股风潮。文艺界的温室随即受到围剿。俄国音乐界的美学争论逐渐两极化，分成了两派。一派是1924年成立的俄国无产阶级音乐家协会(Russian Association of Proletarian Musicians)，另一派是现代音乐协会(Association for Contemporary Music)，它的莫斯科分支机构在1923年成立。在许多政策声明上，俄国无产阶级音乐家协会要求"无产阶级的霸权应该延伸到音乐上"；音乐创作"应该反映最进步、最敏锐、最有洞察力的阶级的丰富活泼心理——也就是无产阶级的心理"，要排拒"和无产阶级精神不相容的当代资产阶级音乐"；禁止"极左主义者的革新"，吸收"在过去就以音乐表现了无产阶级理想的大师"。在另一方面，现代音乐协会则敦促苏联作曲家学习贝尔格(Alban Berg)音乐中的"旺盛活力，健全、清明的特质，以及深刻的情感"。现代音乐协会宣称，新音乐在精神上比过去的伟大音乐还要更接近无产阶级世界：

什么才算是更接近无产阶级，是柴可夫斯基的悲观

情感吗？是贝多芬有志于斯，却未能达成的英雄气概吗？是这些过时一世纪的东西吗？还是杰希诺夫（Deshenov）的《铁轨》(Rails)所表现的雕琢节奏和澎湃震撼吗？演奏贝多芬作品的时候，台下的工人感到非常无聊，但是却耐着性子保持礼貌上的忍耐，等待着音乐结束。但是当代苏联作曲家所作的音乐，却在听众之间激起了一股具有传染力的情感……

俄国无产阶级音乐家协会和现代主义者的惟一共同之处是他们都反对柴可夫斯基。对于俄国无产阶级来说，没有什么比主张现代主义所谓的"与时代并进"这种理论更具破坏力了，尤其是当他们演奏事实上是"当代资本主义城市的淫荡舞乐"时。"狐步舞把人类的身体、意志和思想贬低成一种机械式的动作，像这样的舞蹈就是资本主义社会的节奏与脉动"。甚至高尔基在《胖子的舞蹈》(The Dance of the Fat Man)一文中也把爵士乐的颓废和资本主义的衰微相提并论。

"轻"音乐也不乏政治意义，凯特尔贝（Albert Ketelbey)的《波斯市场》(In a Persian Market)便是一例。根据克拉斯努哈(G. Krasnukha)的说法：

这位英国作曲家的目的是想说服听众相信殖民地或半殖民地的人民是快乐的，美丽的公主沐浴在和煦的阳光下，乞丐和伊斯兰教的国王一同享受着生活……当暴乱轰然而起之时，啊，这全是罪犯和煽动家干的好事。

在早期批判流亡艺术家的阶段里，卢那察尔斯基一直是普罗科菲耶夫忠诚的追随者。1926年6月，他警告说："在很大程度上，斯特拉文斯基已经陷入了炫耀技巧的魔障中。普罗科菲耶夫如果要充分发挥其天赋，就一定要在美国文化的恶魔征服他之前回归我们。"

20年代音乐界的攻防战正好与苏联共产党上层人士的重要斗争相仿。有些人一直在某些问题上打转，例如音乐中的对位法会不会培育出集体主义或是个体主义的思潮。对这些争论嗤之以鼻是很容易的，但是还有更切身的严正问题：那就是大部分的苏联民众无可避免地



普罗科菲耶夫和奥伊斯特拉赫对弈的海报。条件很特别：输的人要开音乐会，赢的人则坐在台下当听众

会觉得作曲的风格问题似乎是属于高雅人士的，对他们而言很陌生(连大多数的政治领导人也是如此,他们最后只好以法令解决艺术上的争端)。

1927 年 1 月 18 日是普罗科菲耶夫九年来首度踏上俄国国土的日子。旅程持续了三个月，所到之处都被当成名人一般来接待：

……19 日那天，我到了莫斯科。我要怎么形容回到祖国的感受呢?我受到无指挥乐团人员的接待,接我的车子载着我朝大都会旅馆(Metropole Hotel)直驶而去,车窗上覆盖着冰霜。到了那里我看到好多老朋友在等我……

采特林(L. M. Tseitlin)是无指挥乐团的中心人物,我和他一起去听管弦乐团的排练。当我们走到大厅的时候,我听到他们正在演奏《三橘爱》中的进行曲。“他们演奏得有点慢。”我说,心里想着他们只是在预演而已。但结果竟然是管弦乐团为了迎接我在演奏这首进行曲。

……首场音乐会在 1927 年 1 月 24 日举行，节目包括《丑角》组曲(有十段音乐)、第三钢琴协奏曲和取自《三橘爱》的组曲。我在莫斯科受到十分盛大的接待。第三钢琴协奏曲演奏完后,为了答谢听众要求加曲的掌声,我就弹奏了米亚斯可夫斯基的《奇想曲》,但是我知道此曲的作者在场,勇气全失,弹得很糟糕,连他也认不出这是他的作品。在莫斯科一共有两套交响曲曲目（我在第二套里演奏了第二钢琴协奏曲）以及两套钢琴独奏曲目。每一套节目演出两次,一共有八场音乐会。

在排练每一首新作的时候，音乐家都表现出热切的反应，但是演奏完《美国序曲》(Op. 42)之后，他们不发一语，场面有点尴尬。他们听不懂这首曲子，一般大众也不懂。

普罗科菲耶夫一共开了21场音乐会。关于这一件事，小提琴家奥伊斯特拉赫（David Oistrakh）忆及普罗科菲耶夫到敖德萨时所引起的轰动：



艾萨克·拉宾诺维奇（Isaac Rabinovich）为《三橘爱》(1927年）在波修瓦剧院演出所作的厨子的服装设计

独奏会在敖德萨歌剧院举行，早在音乐会开始之前，音乐厅里便人满为患。事实上，城里的每一个音乐家、所有的业余爱乐者以及一大群年轻



艾萨克·拉宾诺维奇为两个角色作的服装设计

人,都跑来聆赏这位名作曲家的演出。这场音乐会非常成功。不知怎么,我觉得非常激动,好像我就是那天的主角一样。到了那一刻,我才学会了解和欣赏他的音乐,然而我心中留下的深刻印象,与其说是来自他的音乐,不如说是来自他的演奏,这种印象是以往不曾体验过的。普罗科菲耶夫的演奏最让我吃惊的是非凡的简洁。没有一个动作是多余的,没有一次情感的抒发是夸张的,更不会刻意去追求效果。

……独奏会结束后有一场专门为普罗科菲耶夫举行的宴会。在宴会中,当地的音乐家演奏他的作品。我被选中演奏他的小提琴协奏曲中的谐谑曲。我一想到要和作曲家本人见面,自然是抖得很厉害。当时的我是个18岁



普罗科菲耶夫和奥伊斯特拉赫在排练时的情形

的青年，心中怀着喜悦与羞怯，等待着演奏那天的来临。那一天终于来了，我一点也没想到，对我而言，这一天的结束将会有多么悲惨。

敖德萨社交界的名人齐聚在科学家俱乐部(Scientists Club)里，为普罗科菲耶夫办的宴会就要在那里举行。作曲家本人就坐在舞台正前方的贵宾席上。当我在演奏的时候，我看到他的脸色愈来愈阴沉。演奏结束后，听众纷纷鼓掌，普罗科菲耶夫却没有。他反而走上舞台，不顾大厅里的喧哗，坐在钢琴前，对我说："小伙子，你拉得一点也不对。"然后，就弹给我听这首曲子应该怎么拉。我真是失败到极点了。

多年以后，我和普罗科菲耶夫已经很熟识了，我跟他提起这件事和他敖德萨之旅的整个情况。令我吃惊的是，他对这件事的记忆是巨细靡遗，连曲目和听众的加曲演奏的次数都记得一清二楚。他还记得他和乌克兰的作曲家兼声乐家契希柯(Chishko)在宴会中联袂演出《丑小鸭》，也记得被他狠狠教训的那个“倒霉青年”。当我告诉他我就是那位青年时，他是真心感到困窘和懊悔，这时我才看到他其实是个心肠很好的人。

这次旅行获得了史无前例的成功，但也凸显了一个问题：普罗科菲耶夫会立刻计划在苏联定居下来吗？无疑，这位作曲家的同胞如此热诚地接待他，他一定是深受感动。他感觉到他很可能是苏联最重要的作曲家，而且在这里没有斯特拉文斯基会抢了他的风采。这个仁慈宽厚的国度为音乐家提供了物质的设施，不论是他的老朋友，还是年轻的一代都获益甚多，也没有庞然巨物般的权威谴责不顺从官方教条的作品。

1928年9月21日，普罗科菲耶夫写信答复佳吉列夫的询问，提供了一份详细的介绍，上面有“我曾对你提及的苏联青年作曲家”：

……肖斯塔科维奇(Shostakovich)、米索洛夫(Mossolov)和波波夫(Popov)三人是天才中的天才……其中最杰出的是肖斯塔科维奇。布鲁诺·瓦尔特指挥了他的交响曲，非常成功。斯托科夫斯基(Stokowski)也打算在

美国指挥这首交响曲。

……我个人只听过他的钢琴奏鸣曲，这是他最早期的作品之一，活泼、才华横溢，多少也受到了我的影响。

……虽然肖斯塔科维奇有能力让自己更突出，但是在这些作曲家之中，我会押注在波波夫身上。何况肖斯塔科维奇这个人难以相处，和他打交道时要小心一点……

耐人寻味的是，如果佳吉列夫还在世，我们说不定能够看到俄罗斯芭蕾舞团上演肖斯塔科维奇的芭蕾舞曲。

7

浪子回头

普罗科菲耶夫满载鲜活的印象和新颖的想法离开了莫斯科，他还是不愿切断与时髦西方的联系。著名的女赞助人波里涅公主(Princess de Polignac)在5月29日办了一场宴会，他和斯特拉文斯基在会中以双钢琴来伴奏《俄底浦斯王》，这首乐曲本来是以整个交响乐团来演奏的。他的"布尔什维克芭蕾舞曲"《剑舞》的排练也热烈地展开了：

这部芭蕾舞剧1927年6月7日在巴黎举行首演。就像所有佳吉列夫制作的演出一样，这部舞剧的舞台效果炫人耳目，演出非常成功。法国报界的评语是："一次古怪的演出，从标题、音乐到舞蹈都是如此。这会不会是为了取代《为沙皇效命》(A Life for the Tsar)呢？"白军的刊物嘲笑这部作品是"无产阶级文化的刺人花朵"。舞台上钉锤飞舞，让斯特拉文斯基倒尽胃口，但是却让年轻人欣

喜得浑然忘我。7月4日芭蕾舞剧在伦敦开演。剧院里坐满了王公贵妇，珠光宝气，十分炫目。“掌声如雷，拥挤的大厅为之震动。”报纸上这么写着：“普罗科菲耶夫应该得到如此名声。作为一个布尔什维克的信徒，他真是无人能及！普罗科菲耶夫遍游我国各地，但是他拒绝以我们的方式来思考。”

苏联的反应非常冷淡。不留情的评论家把这次演出贬斥为一箱子“都市文化的雕虫小技”：

普罗科菲耶夫从来没有亲身接触或亲眼看到苏联的现实状况……对那群创作《剑舞》的人而言，革命运动的深层意义只不过是一次喧闹而生动的争吵、一群咆哮的暴民、敲桶击盆的混乱群众，还有蒸汽机引擎的隆隆声而已。这一切和资产阶级所钟爱的都市艺术的机械化主题丝毫没有分别。尽管作曲家的立意善良，但是从西方的眼光来看，苏联理想的生活方式仍然受到怀疑。

普罗科菲耶夫完成了《怒火天使》改订稿的配器工作之后，他检查了一份早期歌剧的手稿，这是他从以前的马林斯基剧院图书馆中找回来的。这就是《赌徒》。普罗科菲耶夫和梅耶霍德希望能在苏联作此剧的首演。梅耶霍德甚至到巴黎讨论是否有可能把这部歌剧当成继列宁格勒成功上演《三橘爱》之后的另一巨作来上演。然而，鉴于俄国无产阶级音乐家协会的反对，这个计划没什么机

会在列宁格勒进行。苏联方面的兴趣渐减。首演也改在比利时举行了。

1928 年 6 月 14 日,库塞维茨基在音乐会上指挥第二幕的演出,普罗科菲耶夫才得以听到至少一部分的《怒火天使》。这位作曲家原本正打算把它改写成组曲,现在他决定,主题性格那么强的材料用交响曲的方式来处理正好。最后出来的结果就是第三交响曲(Op. 44)在 1929 年5 月 17 日首演,由皮埃尔·蒙都(Pierre Monteux)指挥。

自从第二交响曲失败后，普罗科菲耶夫对自己变得非常吹毛求疵。他总算对第三交响曲满意多了，不过野心也更大了。他最后决定把这部作品题献给一位公认的交响乐专家，也就是他的老友尼古拉·米亚斯可夫斯基。1933 年,他决定把这部作品介绍给苏联听众。

至于我在莫斯科和列宁格勒的音乐会，第三交响曲得到的回应让我很高兴。我相信在这部交响曲里，我的音乐语汇所达致的境界更高深。我不希望苏联听众只由《三橘爱》进行曲和《古典交响曲》的加沃特舞曲来评判我。但是困难之处在于，只要一个人讲话的样子严肃认真了些，他的语言就一定会更难掌握。所以苏联听众对这首交响曲的态度令我感到特别欣慰。

普罗科菲耶夫把第三交响曲视为他最有力的作品之一。尽管各乐章很能唤起内心的共鸣,比例精巧匀称,谱曲手法准确无误，但里面还是有问题。第一乐章轻率匆

促，而且首尾不连贯，这是谁都不能否认的；终曲又太过平庸，和这部作品的其他部分不相称(这个乐章长仅六分钟，但是当中还拿前面乐章的素材来凑数)。

虽然有这些缺点，第三交响曲倒确实让人可以看出普罗科菲耶夫以后会写出苏联的大交响曲。马卡利斯特也指出这首交响曲的戏剧性和张力是让听众想起它原本是歌剧的惟一线索。某些乐段和《怒火天使》的场景或角色相符，但这并不能让我们更清楚普罗科菲耶夫在这首交响曲中要做什么：

我想要指出的是……仅仅因为第三交响曲含有取自歌剧《怒火天使》的素材，就把它当成标题音乐……这是不正确的。早在我开始谱写这部歌剧之前，《怒火天使》的主题就已经谱写成交响作品了。后来，当我把这些主题用到第三交响曲的时候，它们只是回复原来的成分，就我所知，这些主题并没有因为一度用在歌剧中而染上歌剧的色彩。

1928年秋天，佳吉列夫又委托普罗科菲耶夫接一个离经叛道的计划。这一次是根据《圣经》故事创作一部芭蕾舞剧，它是一个浪子回头的寓言。为了能够在戏剧上有说服力，便将剧情加以调整，把焦点放在浪子身上。剧本细节由考赫诺(Boris Kochno)拟定。

……浪子离家出走，纵情享乐，被一个美丽少女迷

倒。最后浪子遇到了劫匪，落得一文不名，他爬着回家，回到父亲身边。他的父亲仍然欢迎他，宽恕了他。全剧分成三幕，剧情简短，但是所有必要的成分都全了。这使得这份工作既简单又有趣。佳吉列夫在11月来看我，问及工作进展得如何，我告诉他说钢琴谱的粗稿已经有了。他很吃惊："什么，已经有了！"他喘了口气。"那么这音乐不可能太好。"不过当他听到音乐的时候，觉得很满意。

其他和普罗科菲耶夫共事的人就没有这么老实积极了。台后是一团乌烟瘴气的勾心斗角，事业上或个人之间的嫉妒凑起来，破坏了整个的制作。乔治·鲁奥(Georges Rouault)的设计无法付诸实行的时候，佳吉列夫就只好潜入鲁奥在巴黎的寓所，把合用的草图弄出来。



乔治·鲁奥为《浪子》第一幕所绘的设计草图

这个时候，谢尔盖·李法(Serge Lifar)不满意他担任的主角。根据塞洛夫(Victor Seroff)的形容，1929 年 5 月 21 日的事情一直到最后都是一触即发：



在《剑舞》中的卢波芙·柴尼谢瓦(Lubov Tchernicheva)和谢尔盖·李法

李法闹别扭，窝在床上不起来，他对佳吉列夫的表弟说，他拒绝到戏院去。"我不觉得我对浪子这个角色有什么感觉，我怕把它演坏。我真不懂他们为什么要我演这个角色。让他们自己去演吧。我不会演，也不想演，我宁可待在家里。"

佳吉列夫的表弟吓得说不出话来，幸好他还待在李法那里没走，并不时紧张地看了看手表。他求李法出去，但徒劳无功。李法不肯下床，即使告诉他现在是8点10分，离开演没几分钟了，也没有用。

然后，根据李法的说法，他在一瞬间忽然看到自己的一生，就像任何一个去看心理医生的人一样。从他离开俄国之前的生活开始；然后是他和佳吉列夫在一起的日子，佳吉列夫"不吝对他付出关爱、仁慈与照顾，成为他精神上的父亲"；后来，他更借这个关系成为一位出名的艺术家，突然间，他发现自己就是那浪子。李法从被窝里跳了起来，往戏院跑去，为的是不要抛弃他"精神上的父亲"。

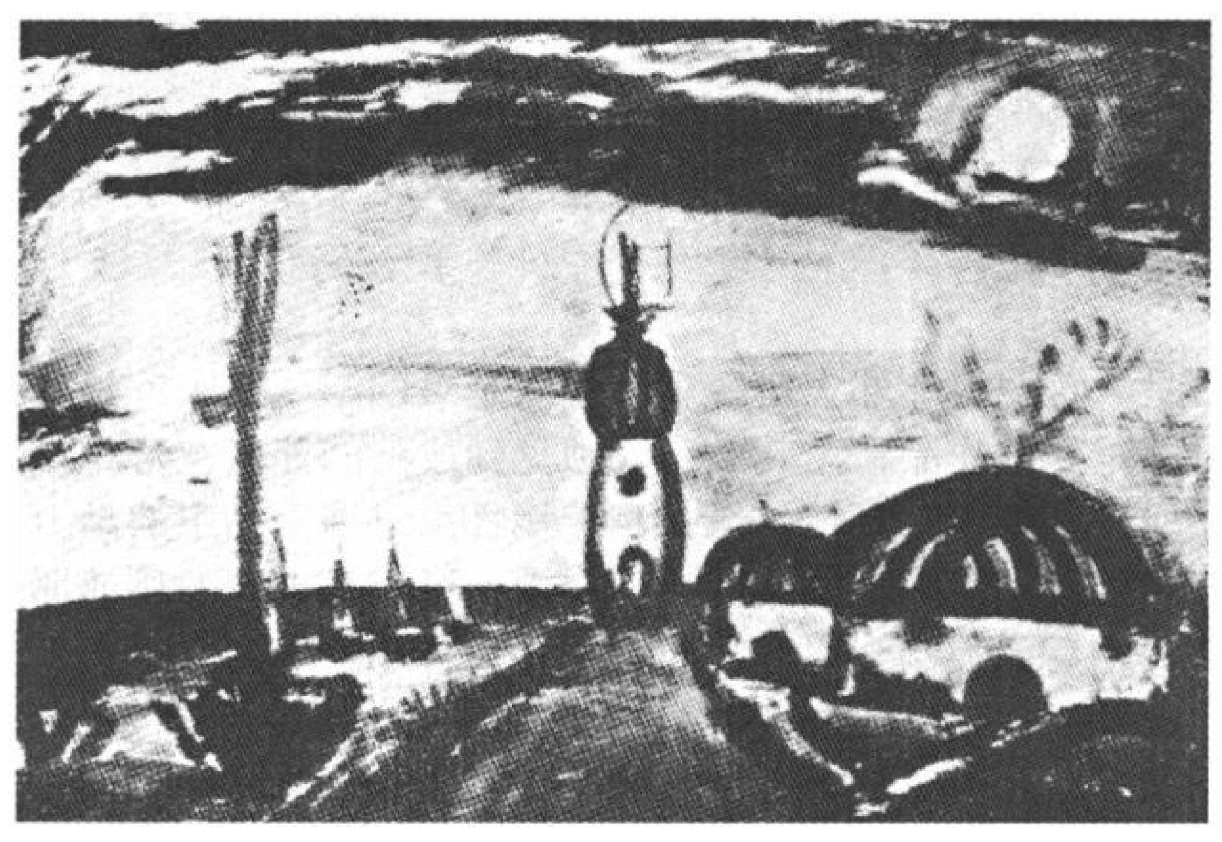
普罗科菲耶夫完全不知道这些胡闹的事情，静静地走上了指挥台。由于李法的耽搁，他在那里多等了15分钟，不发一语，然后才拿起指挥棒，开始他的芭蕾舞剧。

尽管出了这些问题，《浪子》还是相当成功：

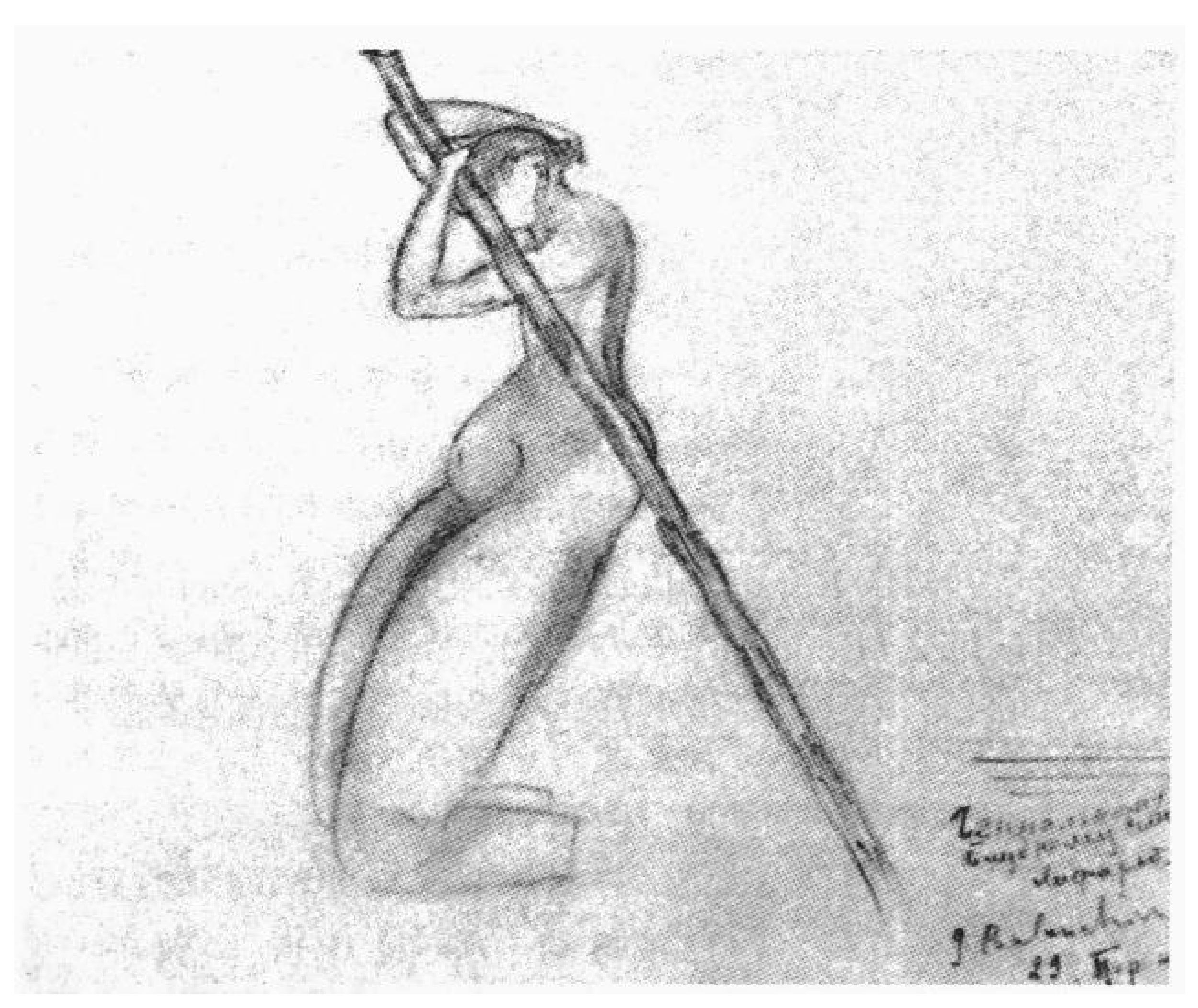
斯特拉文斯基指挥了他自己的芭蕾舞剧《雷纳》(Renard)，之后，由我指挥管弦乐团演出《浪子》。拉赫玛

尼诺夫坐在前排，好像在施恩似的鼓了几下掌。大众和新闻界是最热心的。我对编舞并不十分满意；舞步并没有一直跟着音乐走。由于我忙着整理《赌徒》,脱不开身，等到我和制作人接洽的时候,已经太迟,什么都来不及更改。对于曲谱,我和佳吉列夫吵了一架。斯特拉文斯基和他也有一点争执。

普罗科菲耶夫对舞蹈部分的看法错了。从1973年由皇家芭蕾舞团(Royal Ballet)制作,巴兰钦(Balanchine)编舞,纽瑞耶夫(Rudolf Nureyev)担任标题主角(title role:即主角的名字出现在剧名中)以来,此剧一直上演不辍。但



鲁奥的垂幕的设计



巴兰钦画《浪子》中的李法

是，普罗科菲耶夫对音乐的看法是对的。《浪子》是一部重要的作品，由其中可以预见到成熟的苏联芭蕾舞蹈所具有的丰富抒情，但又没有牺牲掉早期作品中的动力和讽刺幽默。全剧结构清新澄澈，可以看出普罗科菲耶夫在后面控制全局。涅斯耶夫认为普罗科菲耶夫写给水妖的音乐就像是雏形，孕育出后来几位最伟大的女主角，像朱丽叶、灰姑娘和娜塔莎（《战争与和平》中的人物）。

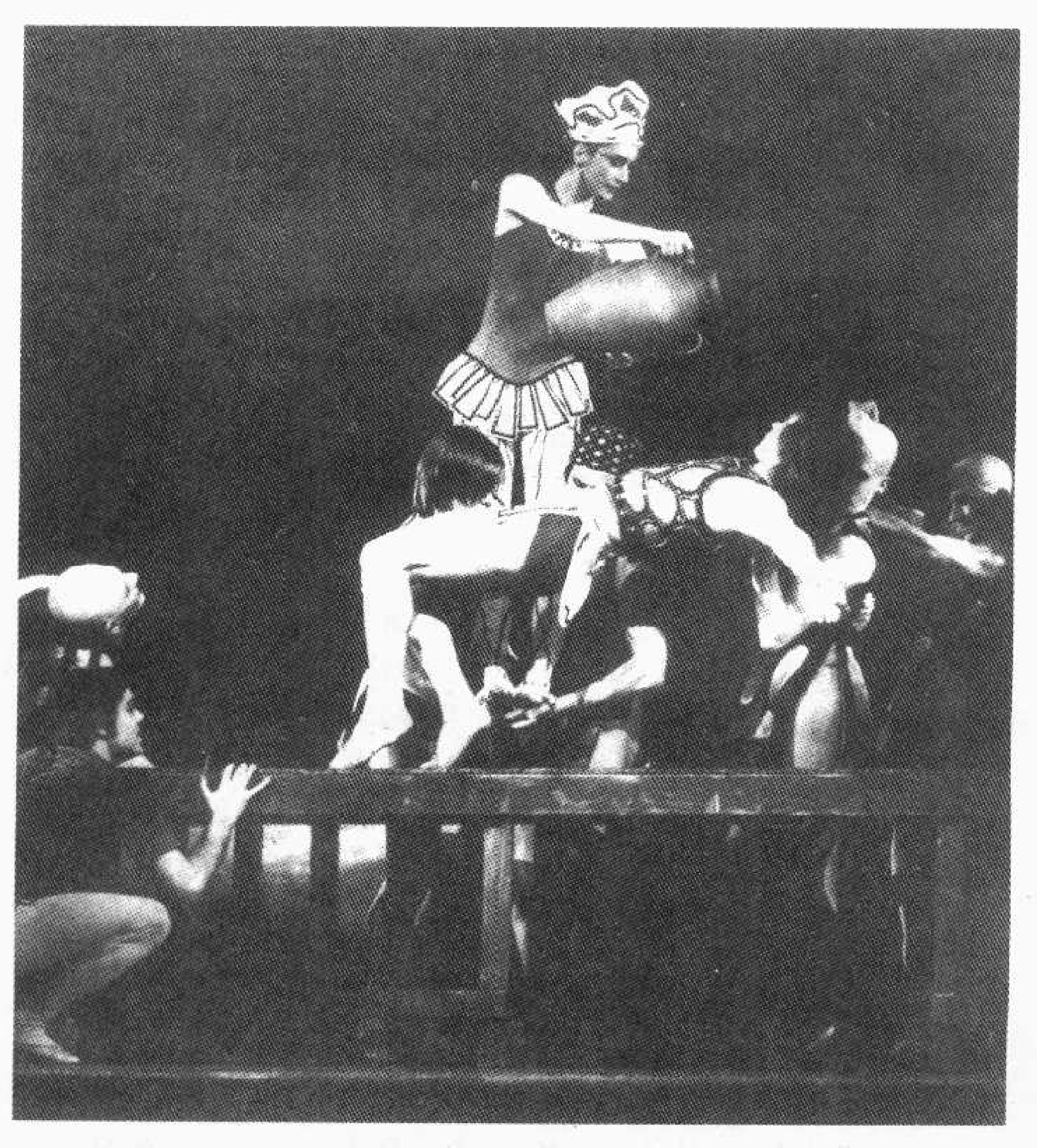
到这个时候，斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫都不愿和佳吉列夫说话。1929年6月11日，斯特拉文斯基写信给安塞美：

……前几天，普罗科菲耶夫和白查杰(Paichadze：他是俄国音乐出版社〔Edition Russe de Musique〕的负责人，这个出版社出版普罗科菲耶夫的作品。）接到了法院的传票，"寇赫诺"(就是佳吉列夫)具状控告他们，这个星期三(明天)要出庭应讯。佳吉列夫控告他们不顾普罗科菲耶夫和寇赫诺两人为共同创作人之约定，未经剧本原著者的同意，擅自出版《浪子》。(曲谱以《浪荡的小孩》〔The Prodigal Child〕之名出版。)

白查杰和普罗科菲耶夫两人均遭控告，其出版的形式使本"著作"之意义完全不同于寇赫诺原先的构想，因而谋杀了此"书"——一部文学巨著。(寇赫诺自称是个"文人"，我必须承认白查杰和普罗科菲耶夫并没有在曲谱上写上寇赫诺的名字。)简言之，昨天他们请教了一位律师。很不幸，律师预料将会有麻烦，因为起诉书为防范未然，扬言要把普罗科菲耶夫的芭蕾舞曲版本通通没收。

老兄，这就是俄罗斯芭蕾舞团的英勇男士所发生的事。这些人真是高尚，对艺术真是执著！

两个月后，从威尼斯传来消息，佳吉列夫死了。普罗科菲耶夫与西方之间也就少了一条联系。



鲁道夫·纽瑞耶夫在皇家芭蕾舞团制作的《浪子》中演出

1929年10月23日，我们看到斯特拉文斯基写道："普罗科菲耶夫和我接到库塞维茨基的指示，要为波士顿爱乐乐团作一些曲子（我不记得是哪种曲子）。"其实这是为了在波士顿交响乐团50周年庆祝会上用的。斯特拉文斯基为此写了他最深奥的作品之一——《诗篇交响曲》(Symphony of Psalms)。普罗科菲耶夫写了第四交响曲。首演是在1930年11月14日，由库塞维茨基指挥。

塞洛夫声称作曲家在此作品中决定不用旧素材，这种说法与事实正好相反。取材自《浪子》的那几页其实是原封不动地照搬过来，而不是像普罗科菲耶夫所说，只有在第二和第三乐章才有。这些段落如果是放对地方会非常动人，但是放在这里，听来却颇为无味。慢板乐章取材于芭蕾舞剧的最后一景，它有普罗科菲耶夫作品中最宁静抒情的音乐。在此却没有冲突，没有戏剧性，也没有真正的方向感。涅斯耶夫曾嘲笑这部作品"没有生命"、"对比不够分明"，这话似乎也不无道理。这部作品有一连串美丽的旋律，剩下的就只是凑数而已。

今天最常听到的第四交响曲的版本是1947年构思不成功的修订版本。它的原始版本其实已摆脱了第二交响曲和一部分第三交响曲手法过分铺张的毛病。邵盖(Henry Sauguet)就很喜欢这种改变：

这部作品的过人之处在于谦逊平易……作曲者让这非常可爱的音乐自然流露出来，而不去限抑，也不刻意追求多彩如画的动机，或是学理的发展。它其实完全不管

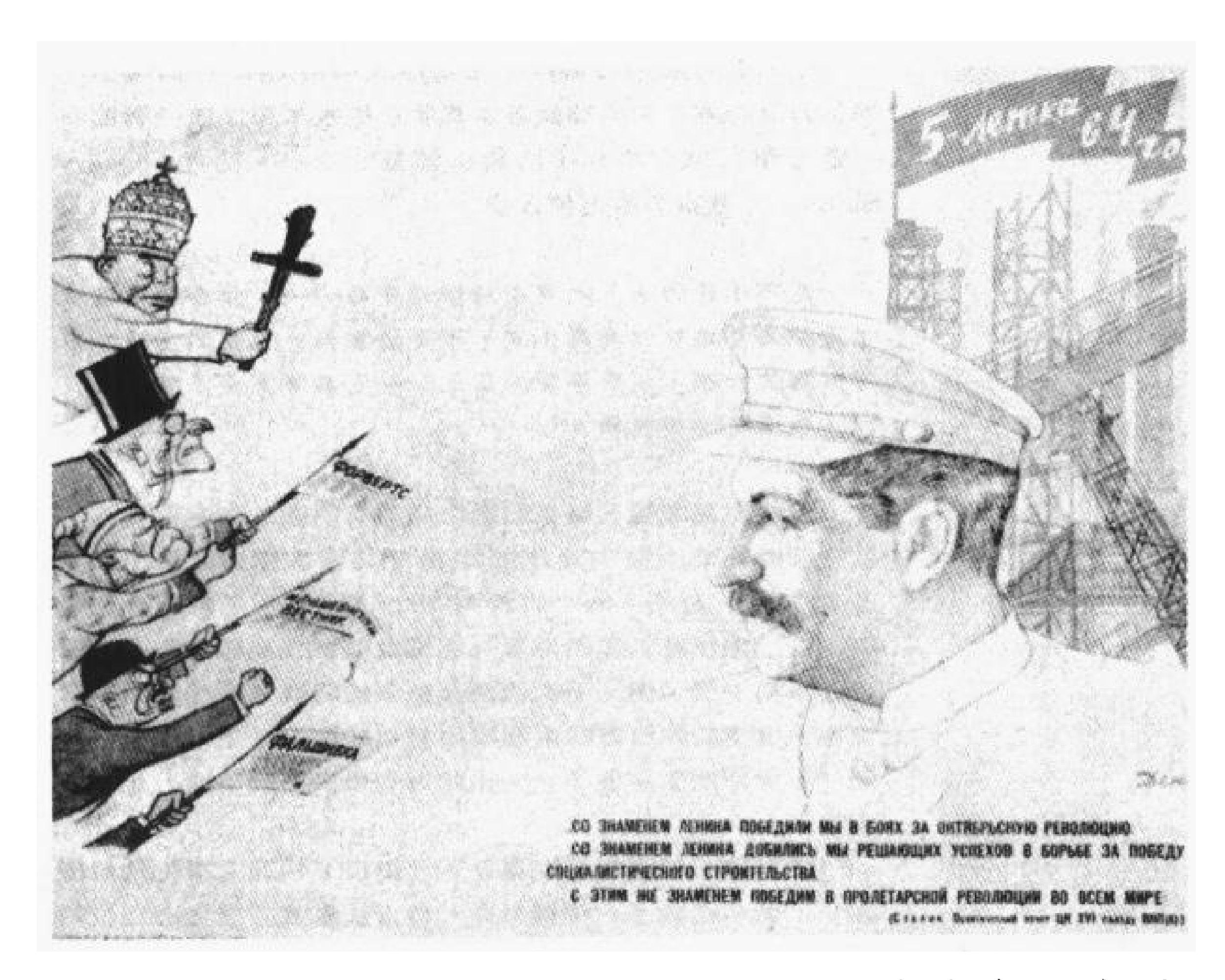
什么现代主义还是唯美主义。

这种较为顺畅、稳重的风格趋势有明显的线索可循。

普罗科菲耶夫原本计划在1928年作一次俄国之旅，这个计划取消之后，直到1929年11月他才能再去莫斯科。这一次没有人邀请他举行音乐会。普罗科菲耶夫的手在最近的车祸中受了伤，他便有了更多的时间来聆听新的苏联音乐，也能够亲自体验苏联乐界创作的情形。下一次乐界可能就不会那么欢迎他了。文化状况和很多方面一样,是每况愈下了。

多年来,托洛茨基派的"左翼分子"提出了快速工业化的计划和"不断革命论",作为另外一种方法来实行居主导地位的"一国社会主义"。"右翼"集团的首脑布哈林(Bukharin)、托姆斯基(Tomsky)、李可夫(Rykov)所要求的是渐进式工业成长计划和农业集体化。这个政策强调要减轻独裁领导令人难以消受的地方，赞成修改外交政策,以便强化与西方国家的联系(以及取得更多的经济让步)。现在,斯大林突然对昔日盟友发动攻击,诬指他们是"右翼反党集团"(Right Opposition)。只有"一国社会主义"的外壳还留着。当局实行的政策是,以加强工业化和强迫推行农业集体化，来强化斯大林的独裁权力。这套政策实施起来就是1928年的第一个五年计划,它对各个阶层的俄国人,都造成了既深且远的影响。

1929年1月21日,《真理报》刊载了一篇文章,题为



德泽广被的斯大林在四年里就完成了第一个五年计划，无视反对势力的叫嚣

《列宁的政治遗言》(Lenin's Political Testament)。在这篇文章中，布哈林最后一次公开反对新政策。他辩称其实列宁的终极立场是宽容的，主张只有经历一段漫长的“和平的组织和文化工作”的过程，才能够建立社会主义体系。强制手段造成了进一步的革命，而列宁主义中并没有暗示到这一点。

然而，在这段国内动荡不安、工业转型的时期，艺术家显然扮演了宣传的角色。如同强制推行的五年计划取

代了宽厚的新经济政策，党的中央委员会对文艺界也采取了批斗的态度。1929年，开明文艺政策的象征卢那察尔斯基被布勃诺夫(Andrey Bubnov)换下台，后者跟音乐一点渊源也没有。现在当局所喜爱的是直接撰文为党的政治目标服务的共产党作家。当局从列宁的一些美学评论中找到了为新经济政策辩护的说法。它从1905年的一篇文章推衍出来的一番道理，就是要特别坚持党的精神。当俄国无产阶级音乐家协会占了上风之后，音乐界类似的小组织也得到了新的权限。俄国无产阶级音乐家协会在《真理报》刊登了一篇呼吁团结的文章，之后在1929年到1932年间取得绝对优势的地位，苏联评论家宁可忘记这回事，现在它能够干涉莫斯科音乐学院的课程。正如作曲家维萨里昂·谢巴林(Vissarion Shebalin)的抱怨：

> 我的学生跟谢赫特(Shekhter，他是一位显赫的无产阶级音乐家)学音乐，拿了三四个小节的拙劣旋律给我看。然后我们就开始讨论这三四个小节是否反映了克隆斯塔海军叛变(Kronstadt uprising)时无产阶级的经验。

马雅可夫斯基努力推销了几年苏联文化之后，在1928年作了一篇痛下针砭的讽刺文章——《臭虫》(The Bedbug)。该文正面探讨了没教养的无产阶级、新经济政策下的逐利之徒以及甘为党做牛做马的奴才。其中有一段这样的对话，奥列格·巴德(Oleg Bard)突然把手扑在

钢琴键盘上，婚礼接待员转过头来，斜着眼，语带威胁地说：

“你为什么只弹黑键呢?我想你一定认为光是黑键对无产阶级就已经够好了。你只有为资产阶级演奏的时候,才肯弹全部的琴键吧?是不是啊?”

“同志,拜托好不好,我现在弹的都是白键嘛。”

“那你认为白键比较好啰?两种都给我弹!”



马雅可夫斯基、肖斯塔科维奇和罗德申科(Rodchenko)摄于排练《臭虫》的时候(莫斯科,1929年),梅耶霍德应该比较喜欢普罗科菲耶夫的版本

"我是两种都弹啊。"

"所以你和白键妥协了,骑墙的家伙。"

"等一下,同志……琴键……"

"贱?谁说的?当着新郎新娘的面说这种话?吃我一记!"(拿着吉他朝着他的颈背敲了下去。)

普罗科菲耶夫 1929 年的造访也免不了有尖锐的争议:

波修瓦剧院决定上演《剑舞》。这部作品已在莫斯科的演奏厅演出过三次。然而,波修瓦剧院受到俄国无产阶级音乐家协会会员的严词抨击之后,不得不改变初衷,当时我也只好以国外的演出来满足自己。1931 年,斯托科夫斯基率领纽约大都会歌剧院演出这部作品,极为精彩。在这个比任何资本主义还要资本主义的剧院里,舞台上飘着一面特大号的红旗,看得真是令人震惊。

在这里,普罗科菲耶夫掩饰了一个反对他的运动。有些地方把他骂成"苏联文化的敌人",他的芭蕾舞也被贬斥为"反苏联的无味笑话,是反革命的,根本就是法西斯的作品"。攻击的严苛只会使他三思回苏联定居之举是否明智。

1930 年初,普罗科菲耶夫又开始旅行,这一次他的足迹所及之处更广,包括美国、加拿大和古巴。他的作品现在在美国较为人所知了,而且"这次大众与新闻界也很

认真地接待他”。美国国会图书馆甚至请他写一首弦乐四重奏。这首四重奏结尾的行板显示出他愈来愈偏好典型的“俄罗斯”旋律风格，马雅可夫斯基很欢迎这种倾向：

……势不可挡的旋律和终曲的张力之中有一种真正的深沉。这个乐章很深奥……如果他这种倾向能够坚定不变，该有多么美妙啊。

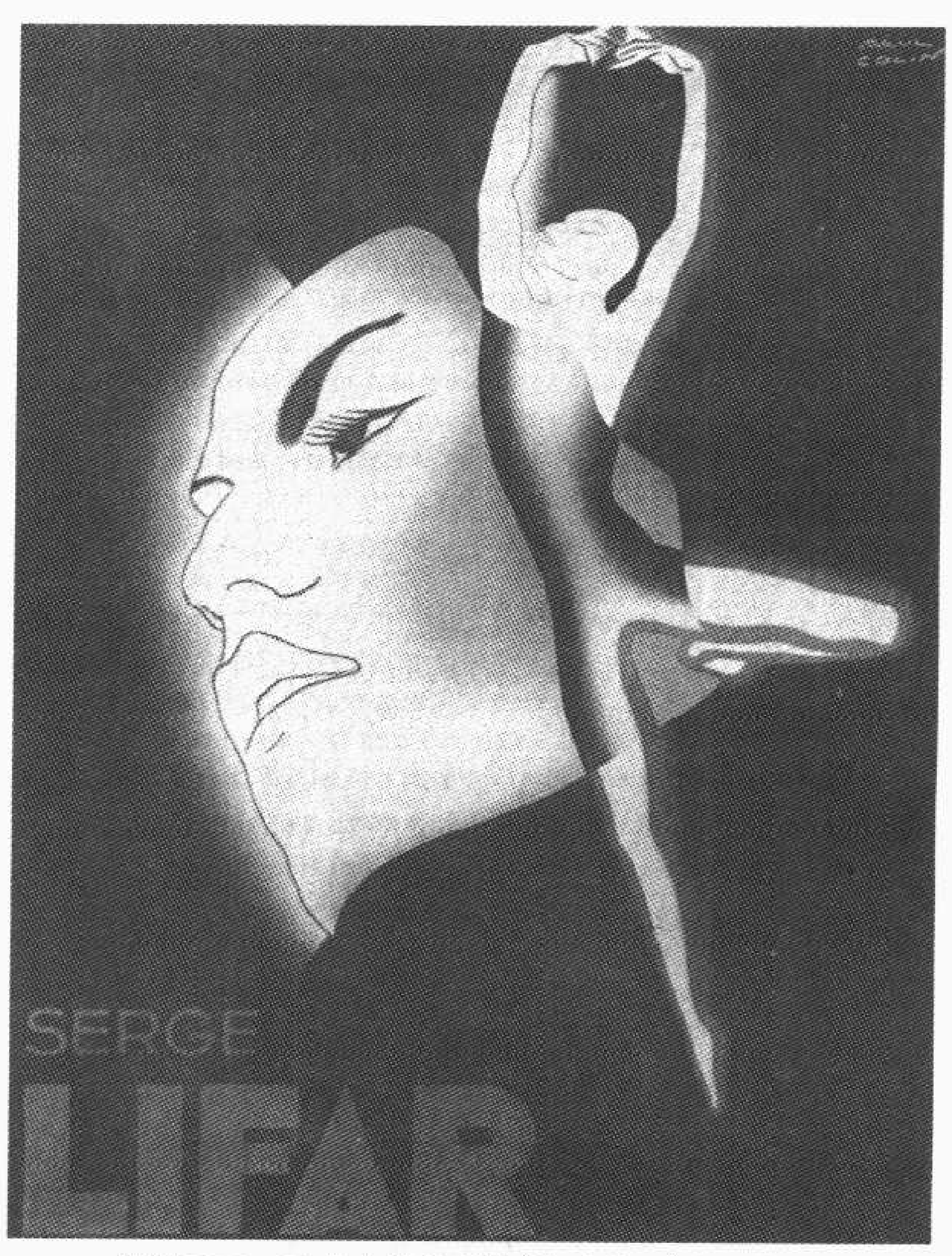
1930年夏天，巴黎歌剧院委托普罗科菲耶夫作一首新的芭蕾舞曲。与他共事的谢尔盖·李法还没想到什么特定的剧情，所以普罗科菲耶夫就自己开始工作。他设想的故事是发生在第聂伯河(Dnieper)上。后来，他了解到法国人发“第聂伯”这个音的时候会有困难，就以这条河的古希腊名称来代替。

这次演出在1932年12月16日开锣，由拉里欧诺夫负责设计布景，娜塔丽亚·冈察洛娃(Goncharova)负责服装，但是只演了几场就被叫停。普罗科菲耶夫试图为这次的失败找台阶下：

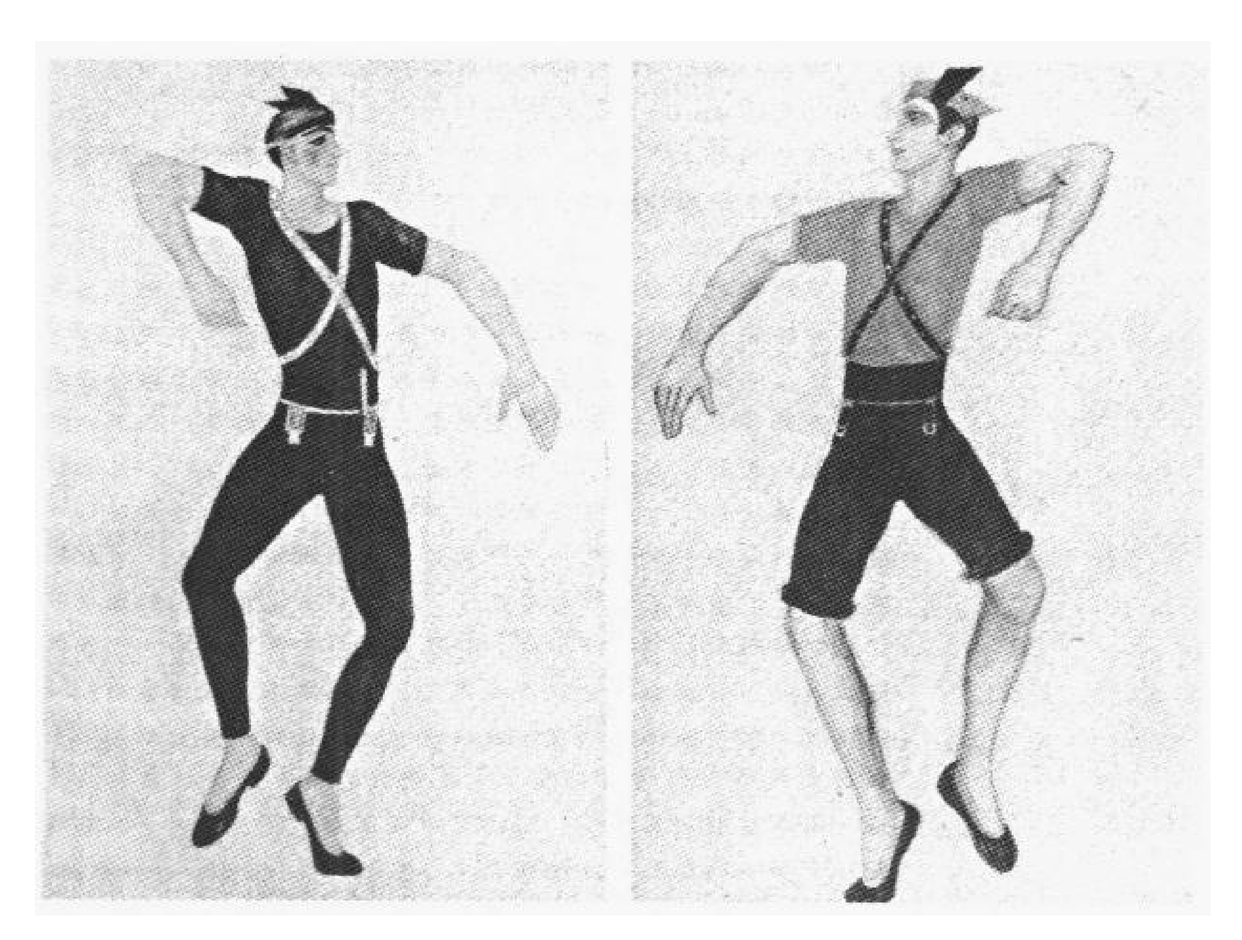
想想看，我早期的抒情乐作花了十年才受到世人的注意，我认为这部芭蕾舞曲也有走红的一天。

不幸的是，它的音乐听起来还是平淡无味，等于是把《浪子》的旋律拿掉之后，再随便地演一演。

一个名为“三全音”(Triton)的协会也于1932年12



娜塔丽亚·冈察洛娃绘制的《第聂伯河》的宣传画



娜塔丽亚·冈察洛娃为《第聂伯河》设计的两种服装

月16日这一天在巴黎正式成立，以演奏新室内乐作品为宗旨。成员包括奥涅格、米约、普朗克以及普罗科菲耶夫。普罗科菲耶夫为双小提琴写的奏鸣曲(Op. 56)是在这种情境下首演的：

幸好芭蕾舞剧延迟了半个小时才上演，所以当奏鸣曲结束后我们立刻冲到大歌剧院去，音乐家、乐评家、作曲家也全都走光了。

能够兼具魅力与深度的双小提琴奏鸣曲甚为少见，

但是普罗科菲耶夫的这部作品在这两方面都有所发挥。

普罗科菲耶夫在1931年接到了一个不寻常的委托，但他已有好几年没写什么钢琴作品了：

> 我应奥地利钢琴家维特根斯坦（Wittgenstein）之请，写了一首给左手的钢琴协奏曲(第四)。他在战争中失去了右手,把全副精力都放在发展左手的技巧上,也努力累积出一套音乐会曲目，但是并不很成功。里夏德·施特劳斯曾为四管编制的管弦乐团写了一些交响练习曲。“我这个可怜的独臂人怎么比得上一个四管编制的乐团呢?!”维特根斯坦绝望地说:“但是轮不到我来告诉施特劳斯该怎么配器……”拉威尔写了一首给左手的协奏曲，以一段非常吃重的装饰乐段开始。维特根斯坦非常愤怒:“如果我不想和管弦乐团一起演奏，我就不会请他写一首协奏曲了。”他要求拉威尔重写这部作品,但是指挥都站在作曲家这一边，坚持协奏曲应该完全遵照拉威尔想的方式演奏。我把我的协奏曲寄给维特根斯坦，得到这么个答复:“感谢您的协奏曲，但是我连一个音符也不懂，所以我不能演奏它。”(普罗科菲耶夫说的轶闻很有趣,但是把里夏德·施特劳斯和拉威尔弄错了。)

普罗科菲耶夫打算把这部作品改写成用双手弹奏，但是这个计划不曾实现,而且这首作品要到1956年才由齐格弗里德·拉普(Siegfried Rapp)在柏林演出。呈现在我们眼前的第四钢琴协奏曲是一首精简、有趣的曲子,规

模适中,但不乏绚丽的技巧,在管弦乐结构中充斥着光线和空隙。虽然第三乐章“中板”(Moderato)有斯特拉文斯基式的心绪，但是第二乐章却完全是普罗科菲耶夫特有的,这段阴郁的“行板”(Andante)甚有表现力。最后一个“活泼的”(Vivace)乐章精致小巧,但却是普罗科菲耶夫的作品中最值票价的一首。它把第一乐章的重点勾勒出来,令人击节,整个长度不到一分半钟。

普罗科菲耶夫完成第四钢琴协奏曲之后不久，又埋首创作第五钢琴协奏曲:

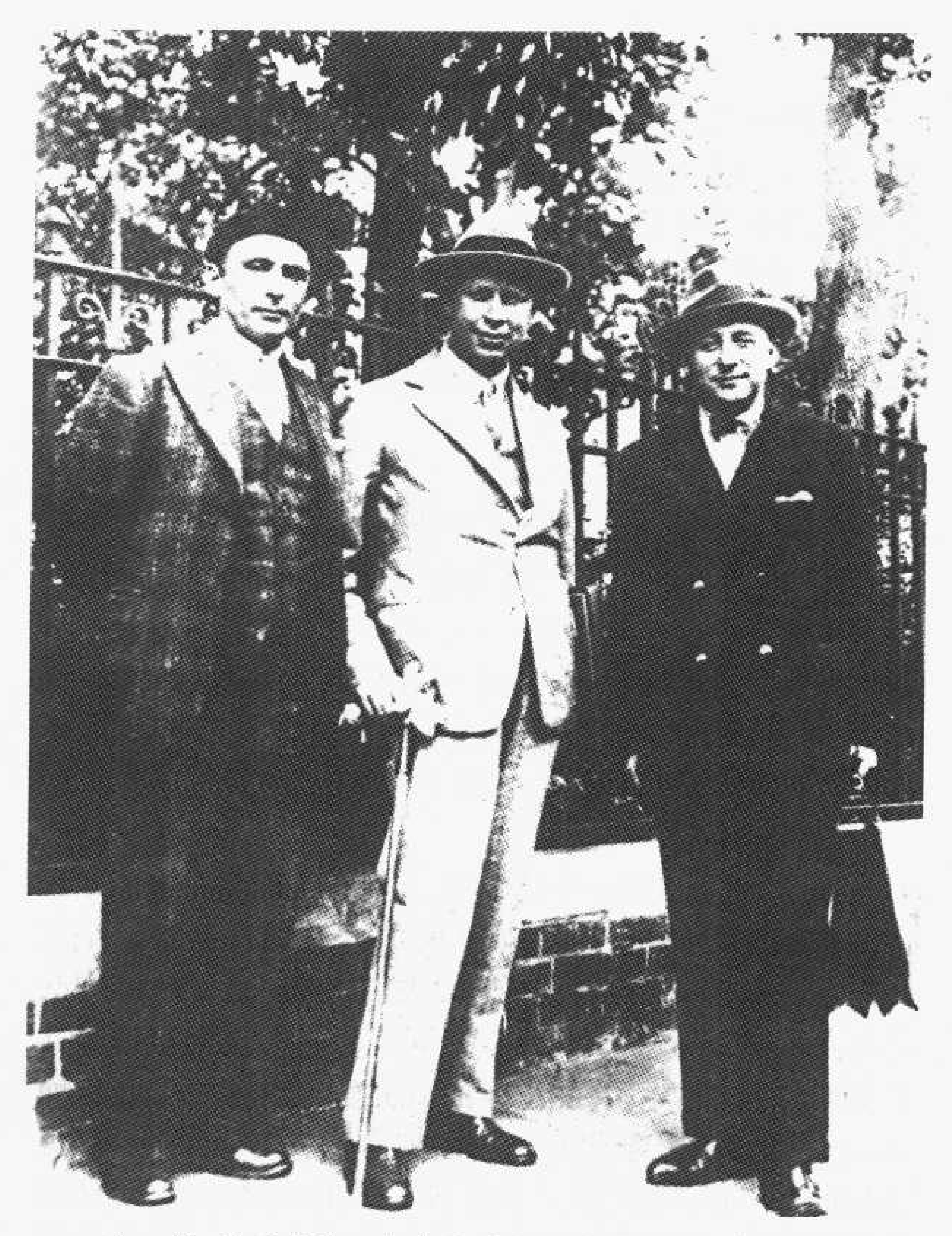
如果给左手的第四钢琴协奏曲不算在内，那么从我上次写钢琴协奏曲到现在，已经超过十年了。从那时以后，我对协奏曲这个形式的处理概念已经有了些许改变，有一些新的想法在我心中浮现，譬如来一段弹遍整个键盘的乐段，而且左手超过右手；钢琴和弦和管弦乐彼此打断……等等。最后，我在笔记本里有了好几个活泼有力的主要主题。我并不打算把协奏曲作得很难，刚开始的时候我甚至想取名为“给钢琴与管弦乐的音乐”(Music for Piano with Orchestra),这也是为了避免弄混协奏曲的编号。但最后出来的是一首复杂的作品，这个阶段的确有很多作品都是这么个情形。这怎么说呢？我心中虽然渴求简单,但是又怕旧调重弹,担心会回到“旧式的简单”,这是所有现代作曲家极力避免的。

在第五钢琴协奏曲光彩夺目的外表下，普罗科菲耶

夫是否感觉到情感的薄弱呢?对很多听众而言,他惯用的"懂得享受生活乐趣"(joie de vivre)似乎落入炫耀高超技巧的窠臼里,这显示了"这位作曲家后期现代主义风格的内在危机"(奥特威语),甚至米亚斯可夫斯基也觉得"第一、第三乐章并不很讨人喜爱"。

1932年10月31日,在富特文格勒(Furtwängler)指挥下,普罗科菲耶夫和柏林爱乐管弦乐团首次演出第五钢琴协奏曲,曲目还包括柏辽兹的《哈洛尔德在意大利》(Harold in Italy)。由作曲家欣德米特(Hindemith)担任中提琴独奏。斯特拉文斯基是到场聆听的名人之一,普罗科菲耶夫记述道:"音乐会办得非常好。"然而,却有好几年的时间没有一位钢琴家愿意演奏这首光彩夺目、有五个乐章的协奏曲,它的精致易碎是出了名的。后来,在1941年2月,25岁的李希特(Sviatoslav Richter)准备演奏这首作品。第一次是在名钢琴教育家诺豪思(Heinrich Neuhaus)的家中把全曲走过一遍,由魏德尼可夫(Anatoly Vedernikov)来伴奏:

普罗科菲耶夫带着他妻子来了,整个房间充满了浓烈的巴黎香水味。他才到就说了一些关于美国黑社会分子的故事,精彩得教人很难相信。普罗科菲耶夫说这些故事的方式是别人学不来的,他一脸正经相,但又带着幽默。我们坐在一张小桌子前,下面很难伸脚,大家喝茶并且吃着诺豪思每次都拿出来的火腿片。然后我们就开始弹奏了。



1932年6月,普罗科菲耶夫在伦敦和伦敦交响乐团(LSO)录制第三钢琴协奏曲，由皮埃罗·柯波拉（Piero Coppola）指挥；劳伦斯·柯林伍德(Lawrence Collingwood)为HMV制作

普罗科菲耶夫站在两台钢琴的后面指挥，面对着我们。之后，他很满意地从两个口袋里掏出两条巧克力棒，以夸张的姿势给我们一人一条。就在那个时候，那个地点，我们决定了排演的日期。

1932年稍晚，普罗科菲耶夫又到美国，进行第六次巡回音乐会：

……布鲁诺·瓦尔特在纽约演奏了《赌徒》剧中的《肖像》(Portraits)一曲。他曾在莱比锡和柏林指挥此剧，颇为成功。演奏得非常好，但是听众的反应却不热烈。演奏结束后，我走出包厢，一个衣着华丽、一副美国暴发户模样的人从隔壁包厢走出来，向里面的人大声说："我要去找那个家伙，给他指点指点！"我急忙退开了。

到了20世纪30年代中期，普罗科菲耶夫到苏联旅行的次数更为频繁，逐渐在苏联音乐圈落地生根。毫无疑问，"最高当局"敦促他要做久居的打算，从1933年起，他在莫斯科获配了一套公寓。同年，他甚至同意指导几个莫斯科音乐学院的理论作曲研究生，对这位作曲家而言，以此为终身职业已经成了定案。(哈恰图良〔Khachaturian〕回忆道："普罗科菲耶夫和颜悦色，说话都是有的放矢，而且要言不烦。"其他学生，则认为他高傲而冷漠。)俄国无产阶级音乐家协会解散后，人们都以崇敬、有时甚至是爱慕的心情来对待他。他能够像拉赫玛

尼诺夫和斯特拉文斯基一样，继续做一个流亡西方的音乐家吗?“身为一个俄国人,这件事在西方已经不稀奇了”(马卡利斯特)，而他的风格已经不再被认为能够引领风骚，至少从这一点来说，他的音乐生涯也走到了死胡同里。

塞洛夫在他所作的普罗科菲耶夫传记中，提到了他和普罗科菲耶夫于 1932 年的交谈,塞洛夫意指普罗科菲耶夫当时已决定返苏。法国乐评家谢尔盖·莫厄 (Serge Moreux)记述 1933 年普罗科菲耶夫也曾经这么说过:

异国的气氛不能给我灵感,因为我是俄国人,没有什么事情比过着流亡生活对我造成的伤害更大……我一定要重新把自己沉浸在祖国的气氛中……我要听人说俄文，还要和亲爱的人交谈。这才能给我在这里得不到的东西，因为他们的歌也就是我的歌……我怕陷入学院派的象牙塔里。没错,我的朋友,我要回家。

其他的资料则和这些说法相左。普罗科菲耶夫在那几年很可能还在犹豫未来要怎么做,就如同他在 1918 年到 1922 年之间一样。

涅斯耶夫抓到这个机会，大力强调这个创作的危机。至少他的作品愈来愈有截然二分的味道,像《美国序曲》、第五钢琴协奏曲,以及 Op. 45、Op. 54、Op. 62 的钢琴曲等,诸如此类性质上根本不同的作品,似乎都是从第二交响曲和五重奏一脉相承而来，追求一种合理化的欧洲

风格。其他的作品，像《浪子》和弦乐四重奏，听起来比较有“俄国”味道。

就个人层面而言，普罗科菲耶夫患了思乡病。他的家人在身边(次子奥涅格在 1928 年出生)，但是他最亲密的朋友留在苏联，他想念他们的建议和支持。到了眼前这个阶段，政治的因素看起来并不重要，呼唤他的是俄国，而不是苏联政权，也不是马克思主义。纳博科夫解释道：

> 普罗科菲耶夫“整个地”接受了俄国革命，并且把新俄国看成是旧俄国必然的演变结果，是经历了长达一个世纪解放过程的结果。他对俄国的热爱是……真诚的、出自本能的……他的政治意识从来不曾发展过，而且就像很多美国的艺术人士一样，他相信自己主要的工作就是做自己的事，把政治和纠葛留给别人去处理。同时，他对俄国、俄国人民和俄国文化强烈地感受到一种深刻的关联，或是一种不可分的联系。虽然他在国外待了很多年，以名作曲家的身份享誉西方，但在生活习惯、行为和艺术方面，他基本上还是个俄国人。
>
> 当苏联政府早期所拟定的关于苏联音乐的未来计划公布后……普罗科菲耶夫认为这道官方命令实现了他对音乐功能的理想，因此乐于接受。他常说：“我一直想创造妇孺皆能了解的旋律，简单又能琅琅上口的旋律。”他认为这一点是现代作曲家最重要又最艰难的工作。

正如普罗科菲耶夫在作了决定之后对弗南·杜克所吐露的话：

这就是我的感觉：我一点都不关心政治，我自始至终都是个作曲家。只要能让我平静地写我自己的音乐，在墨迹干掉之前出版我写的作品，演奏我写的每一个音符，不管是什么政府都可以。在欧洲我们都得猎求演出的机会，哄骗指挥家和戏剧导演。在俄国，他们都来找我，我几乎忙不过来。更何况在莫斯科还有一套舒适的公寓，在乡下还有一幢令人喜爱的别墅，还有一部全新的汽车。儿子们在莫斯科的一所很不错的英语学校上学……

回国的过程是一步一步进行的。普罗科菲耶夫到1936年春天才在莫斯科定居下来。在那之前，他的"家"仍然在巴黎。他的家人住在那里，财产也在那里。他1932年到1936年的大部分作品也都是在那里完成的。最先发生变化的是委托普罗科菲耶夫作曲的人不一样了。不久之后，他的大手笔作品都是为了苏联当局写的。

1934年11月16日的《消息报》(Izvestia)上刊载了一篇文章，上面有普罗科菲耶夫对苏联音乐的未来的一些想法：

这个阶段应该创作哪一种音乐，现在有很多苏联作曲家对这个问题都很有兴趣。在过去的两年中，我在这个问题上想了很多，而且我相信这便是正确的答案：我们

需要的是伟大的音乐，也就是在概念和写作的技巧上，都能与这个时代的伟大壮丽齐头并进。这样的音乐对我们的音乐发展将是一种刺激，它在国外也能够显露我们真正的自我。可惜的是，现代苏联作曲家却有目光短浅狭隘的危险。为音乐找出正确的表达方式并不容易。首先，旋律一定要简单，而且容易了解，不可重复或太过琐碎。很多作曲家不管创作什么旋律都有困难，要创作有明确功能的旋律就更困难了。技巧和语汇也是同样的道理：一定要简单明了，但是不能够平凡无味。我们一定要追求新的单纯。

1934年的普罗科菲耶夫仍然将他的作品分成两大类：一种是专门给“鉴赏家”听的；另一类是给一般听众听的。一方面是“甚至对顶尖的音乐家都极富挑战性的伟大音乐”；另一方面是“严肃的轻音乐”，能让初次接触音乐的大众了解。《基日中尉》自然是归于第二类，它在普罗科菲耶夫的作品中占了一个很特殊的地位。这是苏联第一次委托他写的作品，也是第一次为电影配乐。作为“一个探讨语言无限衍生能力的寓言”，《基日中尉》这部电影已被视为“形式主义文学理论运作的杰出范型”。不消说，这个计划吸引普罗科菲耶夫的理由是泰尼亚诺夫(Yuri Tynyanov)原著中略带讽谕的故事。故事的起因是众所周知的：由于疏忽而滴下来的墨迹，涂改后变出一位军官——基日中尉。

基日的出现归因于抄写员的失误，但是性情乖张的

沙皇保罗一世却认定此人必定存在，下令要知道他的一切事情。沙皇是不可能弄错的，足智多谋的军方只好为他们的军官捏造了一生的经历。就这样，基日的军旅生涯便以流放西伯利亚而展开。后来，当他从行伍间崛起并且结了婚的时候，他的新娘语带双关地告诉参加婚宴的客人，基日并不“存在”，所以在婚礼上看不见他的人影。最后,这位捉摸不定的男主角就被一笔勾销了。亚历山大·范齐默(Alexander Feinzimmer)拍的电影不像想像



两幅《基日中尉》的剧照,这是亚历山大·范齐默在1934年拍的影片。N. 恰特尼可娃(N. Chatenikova)饰演嘉琳伯爵夫人,苏菲·玛嘉瑞(Sophie Magarill)饰演她的侍女

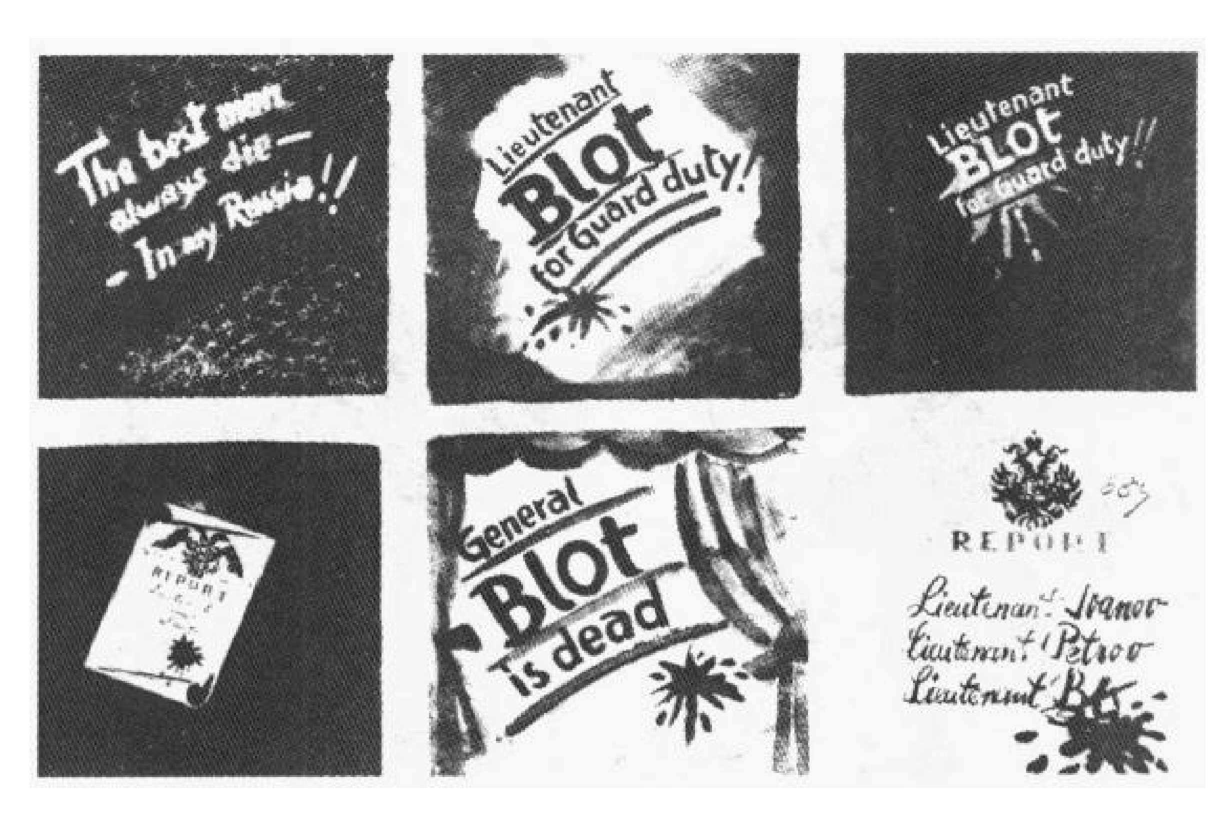
中那么突兀，算是一个风格一贯的喜剧，普罗科菲耶夫发人情感的音乐紧密融入其结构之中。

到了 1934 年 7 月 8 日这一天，普罗科菲耶夫已经以电影配乐中的片段写成一首“轻浮愉快”的五个乐章的组曲。这是他今天最受欢迎的作品之一（虽然现在已经很少听到这部作品的男中音独唱版），也是手法最熟练的作品。

拉威尔喜欢区分 instrumentation 与 orchestration，前者只是安排音符的技巧，以便听起来能够接受，后者则是一种巧妙的魔术，把两个以上的声音融合起来，点石成



米哈伊尔·雅辛(Mikhail Yarshin)饰演沙皇保罗一世



海涅·贺克罗(Heine Heckroth)为福金(Fokine)的芭蕾舞剧《基日中尉》(1942年)所作的设计，这是舞台背景的设计，投影在舞台后方的布幕上

金。在《基日中尉》里，普罗科菲耶夫展现了他对配器法(orchestration)表达潜力的深刻了解。《基日中尉》一剧结合了敏锐机智的幽默和令人感伤的典型的俄罗斯乡愁，而它们又和他的旋律的特点极为搭配，并且富有刺激的色彩在一旁也有所帮助。如钟声、打击乐器、钢琴和竖琴推动了著名的《雪橇》(Troika)，再加上短号、短笛、萨克斯管和低音号的配合，使得其他的重要段落更加鲜活。全剧的声响一直保持着透明澄澈。“《基日中尉》似乎是一件要命的工作”，普罗科菲耶夫在一封给朋友的信中这么写着，“但音乐是多么欢愉啊！”



两幅服装设计

另一个气质近似但是没那么发人灵思的作品是管弦乐组曲《埃及之夜》(Egyptian Nights, Op. 61)。1934 年夏天,普罗科菲耶夫用莫斯科室内乐剧院(Moscow Kamerny Theater)委托而作的配乐拼凑成这部作品。A. Y. 泰洛夫(A. Y. Tairov) 极尽豪华之能事,文字部分引用了普希金的《埃及之夜》、莎士比亚的《安东尼与克莱奥佩特拉》(Antony and Cleopatra) 以及肖伯纳的《恺撒与克莱奥佩特拉》(Caesar and Cleopatra)等作品。这部作品于 1935 年 4 月开演,没多久就下档了。

普罗科菲耶夫打算将他这些年的巴黎生活作个总结,他在 1933～1934 年创作了一些较具冒险性质的作品,其中包括钢琴曲集《思想》(Thoughts, Op. 62)、《交响

歌曲》(Symphonic Song, Op. 57)、大提琴协奏曲(Op. 58)的草稿，这是受著名的流亡大提琴家皮亚提戈尔斯基(Gregor Piatigorsky)的委托所作。普罗科菲耶夫假装不熟悉大提琴的曲目，皮亚提戈尔斯基便示以一些最杰出的大提琴曲目。"你不该把这东西留在家里发臭。"他对皮亚提戈尔斯基这么说，他在1938年完成了自己的作品。其实，今天已经很少听到这首大提琴协奏曲了。普罗科菲耶夫在1950～1952年间把它改写成"让人感觉到'更健康的'"的《交响协奏曲》(Sinfonia Concertante)。他有好几年一直拒绝更动任何音符，还在1941年斥责涅斯耶夫："小心看待这首大提琴协奏曲，它和第二小提琴协奏曲很相近。对这首乐曲漠不关心，只能说是笨蛋。"

1934年4月14日在莫斯科首演的《交响歌曲》是一次出名的惨败。根据米亚斯可夫斯基的说法："大厅里只有两三下稀落的掌声。"苏联听众决不能接受这么阴郁的抽象概念，《苏维埃音乐杂志》(Sovetskaya Muzyka)这么警告着：

> 普罗科菲耶夫的《交响歌曲》根本没在唱歌；以我们对这个词的定义而言，这根本算不上是一首歌。……我们认为这是一首给少数人的交响独白，是个人主义文化走向衰微的悲伤故事。

普罗科菲耶夫的"西化"外表势必要作一番改变了。同年稍晚，据说基洛夫剧院打算上演全新的、足本的

普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧。普罗科菲耶夫对近来的失败仍然不能忘怀,打算找一个比较"安全的"、抒情的主题:

我提议用莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》,但是基洛夫剧院打退堂鼓,我也转而和莫斯科波修瓦剧院签约。1935年春天,拉德洛夫(Radlov)和我写了一部剧本,我们就芭蕾技巧的问题和编舞家讨论。音乐在夏天里写成,但是波修瓦剧院宣称不可能为我的音乐配舞,合约也就泡汤了。

我们打算给《罗密欧与朱丽叶》一个快乐的结局,于是引起了一阵骚动。这个结局是在最后一幕中,罗密欧早到了一分钟,发现朱丽叶还活着,一切便以喜剧收场。之所以不顾原著,作了这样一个小小的修改,纯粹是出于舞蹈上的考虑:活人才能跳舞,而垂死的人不能。我们改的理由是,据说莎士比亚自己也不确定他的戏剧(《李尔王》)的结局,而且与《罗密欧与朱丽叶》同时进行的《维洛纳二绅士》(Two Gentlemen of Verona)就以皆大欢喜的结局收场。耐人寻味的是,普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧要改以喜剧收场,消息传到伦敦,却没有引起什么强烈反应。看来我们的莎士比亚专家是比皇帝还要急的太监,忙着保卫莎士比亚。但是真正使我对整件事情改变心意的,是一个人针对我的芭蕾舞剧所说的一句话:"严格来讲,你的音乐在最后表现不出什么真正的快乐。"的确如此。我和编舞者讨论了好几次后,发现悲剧收场也能够用舞蹈来表达,而以此作结尾的音乐也及时完成。

在接下来的几个月，普罗科菲耶夫大幅修改了他那“难以合舞”的音乐，但《罗密欧与朱丽叶》还是过了好几年才在苏联上演。从中选出的头两首管弦乐组曲和十首钢琴曲在1936年和1937年间颇受好评。

第二小提琴协奏曲（Op. 63）获得的成功则快得多了。这首作品音乐语汇相近，它约与芭蕾舞曲同时完成：

1935年，一个仰慕法国小提琴家索埃丹（Soëtans）的人要求我为他写一首小提琴协奏曲，并给他为期一年的独家演奏权。我欣然同意，因为当时我一直想为小提琴写些曲子，手边也有了一些素材。就像前面几首协奏曲一样，我先为那首作品找一个新颖的标题，“给小提琴和管弦乐的音乐会奏鸣曲”，但是最后还是回到了最简单的办法：第二小提琴协奏曲。然而，我打算让这首曲子和第一协奏曲在音乐及风格上截然不同。

……我写这首协奏曲的时候可以说是走到哪里，写到哪里。这反映了当时我四处办音乐会，过的是居无定所的生活。第一乐章的主要主题是在巴黎写的，第二乐章的第一主题是在沃罗涅什（Voronezh）写的，配器则在巴库（Baku）完成，而首演则是于1935年12月在马德里举行。这场音乐会其实是这次极为有趣的巡回音乐会中的一场，我和索埃丹游遍了西班牙、葡萄牙、摩洛哥、阿尔及利亚和突尼斯等地。除了我自己的作品外，我们也演奏了德彪西和贝多芬的奏鸣曲。

尽管普罗科菲耶夫希望创作“和第一完全不一样”的曲子,但他的第二小提琴协奏曲显然承继了18年前所写的作品。丰富的抒情、自然抒发的多样情感、小提琴和管弦乐之间维持着细致的平衡，这些都和第一一样。形式的设计虽然很沉稳,但是相比之下,却有一点施展不开。但是第二的笔触细致，比起第一更令人舒畅。不管阴沉的开头是否唤起了涅斯耶夫心中“大雪覆盖的俄国平原的意象”,诱人蜿蜒的第二主题无疑是“普罗科菲耶夫成熟时期最可喜的旋律之一”。这个看法和一些人对《罗密欧与朱丽叶》中爱情音乐的看法很类似。灿烂的、咏叹调般的最慢板（Andante assai）比普罗科菲耶夫年轻时所作的曲子更为沉潜宁静，最后却来了一个难应付的终曲作为平衡,“此种农夫回旋曲(peasant rondo)常常可以在19世纪一些最著名的小提琴协奏曲中发现，在此却是普罗科菲耶夫所特有的。”(奥特威语)

苏联的评论家也是印象深刻:

经过了那么多年之后，他竟然回过头来写小提琴协奏曲，真是意义非凡。看来他已经相信形式主义的试验是白忙一场了,又重拾了年轻时的奋斗方向,努力表达真实的人类情感，选择所有乐器中声音最丰富的来达成他所努力之事。

(I. 涅斯耶夫)

在《罗密欧与朱丽叶》仍然不为人所知的情形下，这

首“浪漫的”新协奏曲便被视为代表普罗科菲耶夫创作生涯中一次适时的大改变,浪子回头了。

8

斯大林万岁

1936年5月16日，普罗科菲耶夫的妻儿抵达莫斯科，全家迁居于此时完成。至少到目前为止，普罗科菲耶夫对新的安排还算满意。

他生命的最后20年“待在家里”，但是并非一帆风顺：生活里有失败、挫折和谤议，不过也有透心的回应、真诚的赞誉，人民与景物、语言和传统让他心中的灵感更为精纯。在此，他的音乐有了一种恢宏的抒情特质、深刻的人文关怀，从而和他的听众开创出新的联系。

——鲍里斯·史华兹(Boris Schwarz)

伊雅·爱伦堡(Ilya Ehrenburg)告诉我们，那几年政治迫害的悲惨岁月让普罗科菲耶夫多么气馁，但是他的态度始终如一：“今天，人一定要工作。工作是惟一的事情，惟一的救赎。”

普罗科菲耶夫的归来被视为俄国音乐发展史上的里程碑。俄国无产阶级音乐家协会解散之后，苏维埃作曲家协会随即成立，音乐行政事务落入中央政府的控制。官方鼓励作曲家在过去的民歌传统中寻求灵感，要注意作品中的社会内涵以及对广大群众的吸引力。被视为“西方人士”的普罗科菲耶夫显然必须和这些新政令共存亡，而他并不是惟一抓不到这些政令背后意义的人。

艺术上的新口号是“社会主义现实主义”（Socialist Realism），这个名词是斯大林 1932 年 10 月在高尔基的寓所与作家会面时提出的：

艺术家若要正确地描绘我们的生活，他就得看出、并指出是什么把它导向社会主义的。所以，这将是社会主义者的艺术，也将是社会主义的现实主义。

对苏维埃音乐家而言，这个文艺教条又意味着什么？在普罗科菲耶夫和高尔基最后一次在莫斯科的谈话中，普罗科菲耶夫向高尔基问及现在应该创作哪一种音乐：

“你自己心里应该明白。”他微笑着回答。我说道：“每个人都说音乐应该要活泼而乐观，以与新生活的精神相应。”“没错”，他补充道：“但是它也必须温暖而柔和。”

普罗科菲耶夫就这样步履蹒跚地走入了苏联第三次革命，这是一个孤立主义和沙文主义的文化革命，它和第

一次的 1917 年布尔什维克革命以及第二次的 1928 年的革命一样有决定性。这和马克思也稍有关联。

和当时许多人一样，马克思与恩格斯对“写实艺术”有特殊的偏好，不过他们对文学的社会关联性的强调还达不到大力鼓吹的程度。他们看出，对生活种种矛盾的想像了悟以及表现出可信而性格独特的能力一定会比抽象言词、高贵情操以及立意善良的倡导要来得重要。艺术家的直觉总是会超越他的政治见解。莎士比亚绝对是个比席勒还要伟大的作家。马克思不认为堕落时代的艺术也一定是堕落的，他指出，当人民讲到使社会发生革命的观念时，人民应该意识到，在他们的“旧”社会里，新社会的要素是不断创发出来的。

“社会主义现实主义”的提出是这种“写实”艺术的“淬炼”。有人认为，19 世纪伟大的小说家是“激进”的现实主义者，不论他们的意识形态为何，他们都不得不在作品中揭露当时社会的罪恶。但是，身为资产阶级艺术家，他们却没有办法从自身的环境中超脱出来，无可避免地走向宿命和绝望。对苏维埃艺术家而言，这个僵局已经被打破。社会主义为“社会主义现实主义”——“前进”(progressive)社会的“前进”艺术——提供了向前的正路。

在一个转变的时代里，“现实主义”及其“社会主义”修正人士之间的紧张是无法避免的：前者要求如实描绘生活，后者却指向应然的生活。而苏维埃艺术当然不会只满足于现实的反映，它对意识形态的重塑要有所帮助。它必须显示出 partiinost、klassovost 和 narodnost。(这

几个词大致可译为“政党精神”、“阶级意识”和“人民性”。)

斯大林政权为了替这个文化策略辩护，将列宁的思想加以断章取义，以为己用。列宁劝说受过教育的上层阶级,要他们牺牲个人的艺术偏好,“人民”的原则显然是从此衍生出来的：

当工人和农民大众还需要黑面包的时候，我们难道应该为一小撮少数人奉上精致的糕点吗?

列宁预言通过大众文化意识的发展会有向上提升的作用,而非将文化水平向下看齐。我们撇开这句话不管,他曾经坚持这一点:群众不能用“浩大场面”、“马戏”或是所谓的“无产阶级文化”来蒙骗：

要让艺术愈来愈接近群众,而群众愈来愈接近艺术,我们必须从提升一般的教育和文化水平来着手……‘群众’有权利得到真正而伟大的艺术。这便是我们把大规模的……国民教育当做当务之急的原因了。

斯大林对形式实验一贯的厌恶或许也可以追溯到列宁。但是列宁自称是个野蛮人，拿自己对现代潮流一窍不通来开玩笑,他说得很明白:至少在这件事情上,不要拿他的意见来当做权威的指导方针：

我们跟不上新艺术的脚步;只能循迹而行。

卢那察尔斯基在1933年回忆道:

……因为他向来厌恶玩票性质的业余爱好，而且他不喜欢就艺术方面发表言论，这和他的本性相违……我再说一遍，弗拉基米尔·伊里奇从未以他的审美好恶下过任何指导原则。

且不论“社会主义现实主义”确切的起源是什么，要把它演绎成音乐的术语并不容易。作曲家协会在1933年提出了以下的路线。一如鲍里斯·史华兹所述，他们“在彼此攻讦中掩饰了他们在清晰度方面的欠缺”:

苏维埃作曲家必须将注意力集中在现实原则上，朝向英勇、光明与美丽的事物上。这使得苏维埃人民的精神世界有别于其他，而且它必须表现在充满力与美的音乐意象中。现代主义的途径在现今堕落的资产阶级艺术中甚为常见，而社会主义现实主义便是要求对抗这个否定人民的途径，不向现代资产阶级文化阿谀屈从。

在理想上，音乐家在这个新世界里应该从一个乌托邦的未来来看当代的问题，把今日的缺点说成正面的力量，这股力量把社会推向社会主义的最终目标。

欲对每一首交响作品的布局设计一一加以解释是不

可能的，而以具体、文字的意象来描述音乐的意义也是难以令人接受。不过苏维埃的美学家倒是努力去发掘一首音乐作品和官方认可的教条之间有多么接近，他们觉得有必要把语言和音乐形式的表达看成是紧密相连的。这个方法学上的断裂便由音乐学者阿萨费耶夫来填补，他是普罗科菲耶夫从音乐学院时期起的好朋友。

阿萨费耶夫把他的观念建立在马列主义的辩证法上，从而发展出一套音乐“音调”(intonation)的理论。阿萨费耶夫在 1947 年的重要著作《音调》（Intonanzia）一书中，把音乐的表达与人类说话时的声调相比拟。语调的起伏透露了隐约的情感，所以音乐一定通过相关的音调起伏表达了它真正的“意义”。

音乐的音调可以在不同的层次上当做意义的载体(carrier)。在最简单的形式上，某些共同的生命经验转化成音乐的语法，而这种转化便是由音调所构成。所以有人会说某些音乐的表示(gesture)听起来像冲锋的军号。但是只有在把握到声源（sound-source）更为深刻而重要的特质时，作曲家才能够触及人心。如此一来，一用到信号曲便能唤起英勇与爱国的“音乐想像”。

现在的俄国音乐学家会认为音乐表达的语义学(semantics）远不是仅具有说明的作用，它在人类和社会意识的最底层运作着。每一个时代自有其规范和习惯，每一首新的作品都会放在这个基础上来加以评判。这些必须从一部“音调辞典”中取出，在这样一本书里，生命经验和音乐表达及语汇相连结，密不可分。在 20 世纪 30 年

代初，这些口号还未成形，这些论题对普罗科菲耶夫而言似乎也太过学院气。等到他下定决心，让自己和家人开始过真正的俄国生活之后，当局才提出清算的要求，一点也不含糊。

1936年1月，斯大林听了一次肖斯塔科维奇的《梅钦斯克县的麦克白夫人》(Lady Macbeth of Mtsensk)，这部歌剧已经演了两年。当苏维埃音乐家在1月28日早晨翻开《真理报》(Pravda)时，会发现在第三版的左上角，刊登了一篇占了三栏的文章，公开谴责这部歌剧，标题为《混沌代替了音乐》。执笔者可能是日丹诺夫(Andrei Zhdanov)，他是新上任的列宁格勒党委负责人，也是斯大林在中央委员会里文化政策的代言人。据说肖斯塔科维奇也知道这位“领袖兼导师”是在背后操纵的黑手：

从乐曲一开始，听众就被刻意制造的不协调而混乱的声流所震惊。旋律的片断、还未成形的乐句刚出现，又在喧闹嘈杂、尖叫声中消失……这段音乐以一部受排拒的歌剧为其底本……它把“梅耶霍德主义”最负面的特征(而且还加重了数倍)带进剧院和音乐中。我们有的是左派分子的困惑，而不是自然的、属于人的音乐……这股潮流对苏维埃音乐的危险是显而易见的。左派分子对歌剧的扭曲与左派分子对绘画、诗歌、教学和科学的扭曲可说是出自同源。小资产阶级的革新结果导致和真正的艺术、真正的科学、真正的文学断裂开来……一切都是粗劣、低级而鄙俗不堪的。音乐嘎嘎作响，低声嘟哝、咆哮，

СУМБУР ВМЕСТО МУЗЫКИ

Об опере «Леди Макбет Мценского уезда»

《混沌代替了音乐》，这是1936年1月28日刊载在《真理报》上的文章

以致把自己给闷死，以求尽量自然地表达剧中的爱情。而爱情却以最低级的方式在整部歌剧中到处涂抹。商人的双人床就放在舞台的中央。所有的"问题"都是在上面解决的。

这部歌剧暴露了小资产阶级在道德上的浅薄，但是这个意识形态立场的正确却救不了《梅钦斯克县的麦克白夫人》。文中传达的讯息很清楚。苏联生活的形式或许已经是社会主义的，但是“新”文化的内涵却是开倒车，是禁欲和民族主义的。社会主义现实主义这种美学观其实相当模糊笼统，而现在正是这种笼统羞辱了艺术家，造成了艺术家先行自我审查的怪现象。为了避免麻烦，最好还是保有旋律的流畅，少去冒背离基本上是19世纪和声定式的危险。最安全的就是谨守安分、老套的语汇，尤其是多写纯粹的器乐曲，少写些需要通过意识形态检查的诗词伴奏曲。一股强装出来的乐观气氛自然是风行弥漫，此乃势所难免。

肖斯塔科维奇面临的困境可想而知，普罗科菲耶夫的处境则稍微好一些。这两位作曲家有许多共同之处，虽然从现在来看，他们从来不曾亲近过。苏维埃官方对这件事情的声明，我们一定要打个折扣，尤其是在弗尔科夫引人争议的回忆录在西方出版之后更是如此。对于在《见证》(Testimony)中的肖斯塔科维奇来说，普罗科菲耶夫并不是苏维埃传说中“鼓舞人心的楷模”，而是“汤里的鸡”，有着“宠坏的神童(Wunderkind)的个性”。以下便是他们之间的冲突：

普罗科菲耶夫和我从来没成过朋友，可能这是因为普罗科菲耶夫不想和人保持友好关系的缘故。他是个难以相处的人，对于自己和自己的音乐以外的其他事物，似

乎都不感兴趣。我不喜欢别人拍我的头，普罗科菲耶夫也不喜欢，但是他却让自己对别人故示亲切……他有两个口头禅常挂在嘴上。一个是"挺讨喜的"，他把这个口头禅用在他周围所有的东西上。所有的东西——人、事、音乐。他似乎觉得包括《沃采克》(Wozzeck)在内，也是"挺讨喜的"。第二个字是"了解吗"。这个时候是他想要知道自己是不是表达得很清楚。这两个口头禅逼得我心头冒火……

普罗科菲耶夫和我是永远不可能敞开心胸交谈的，不过我自己觉得我是了解他的，我很可以想像为什么这个欧洲人比较喜欢回到俄罗斯来。普罗科菲耶夫是个积习难改的赌徒，不过到头来，他总是赢。他自以为什么都已经算计好了，这一回他也会赢。普罗科菲耶夫有15年多的时间脚踏两只船。他在西方被视为苏联人，而在俄罗斯，他们把他当做西方来的客人来欢迎他。

不过，接下来的情况有所改变，掌管文化事务的官僚开始打量普罗科菲耶夫，思忖着："这个巴黎来的家伙是谁？"普罗科菲耶夫认为自己搬到苏联去会更有利。这一着棋会让他在西方的身价更高，因为苏联的东西在那时刚开始流行，他们不会再把他视为在苏联的外国人，所以他便会全盘皆赢。

顺便一提，最后是因为他喜欢打牌，才决定出此下策。普罗科菲耶夫在国外欠了一屁股债，他必须速谋脱身之道，这条路就在苏联。这就是普罗科菲耶夫像汤里的鸡一样着陆的地方。他到莫斯科来教学，而他们也开始教他。他和其他人一样，必须背诵登在《真理报》上的

历史文章“混浊(混沌)代替了音乐”。不过,他没有把我的《梅钦斯克县的麦克白夫人》看完。他说:“挺讨喜的”。

肖斯塔科维奇对普罗科菲耶夫的命运并非无动于衷,他心里清楚自己也必须“吞下许多屈辱”。但是,他对普罗科菲耶夫的创作漠不关心。在肖斯塔科维奇自己的作品中,马勒的影响在很久以前便把普罗科菲耶夫推到阴影里,不见踪迹。

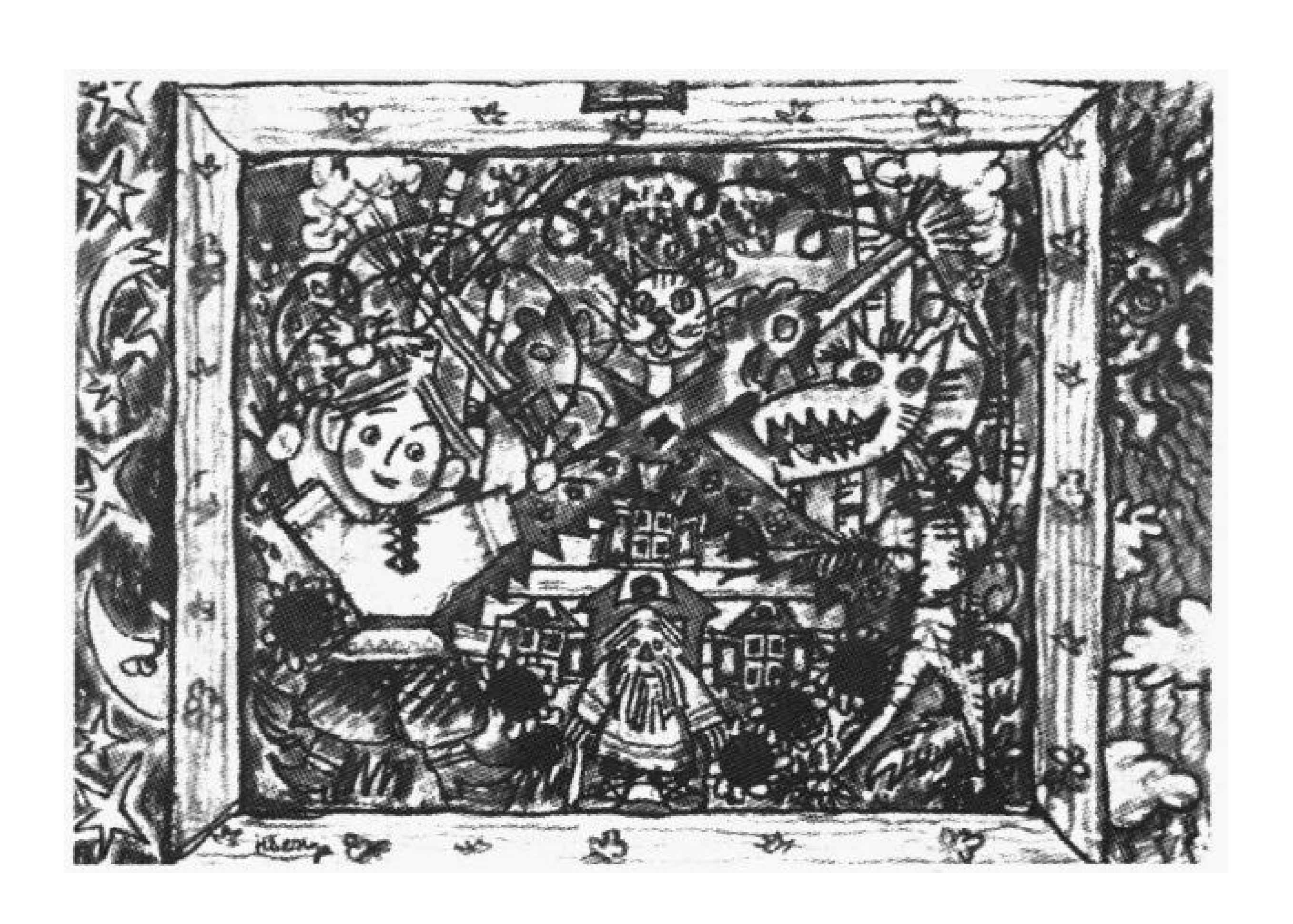
相比之下,虽然普罗科菲耶夫未受到讨伐“音乐形式主义”的影响,这多亏了他在音乐圈里的特殊地位,但是他心里也很清楚这个进退维谷的局面,他讽刺地说:“形式主义这个名称有时是送给那些第一次听不懂的作品。”他愿意学习,但同时也愿意批评,他对某一类过时的俄国传统主义者始终是冷眼相待,他在格拉祖诺夫的身上看到了这种人的典型。现在,西方来的前卫音乐在音乐会的曲目中逐渐销声匿迹,他继续抗拒着,以免沦于地域主义:

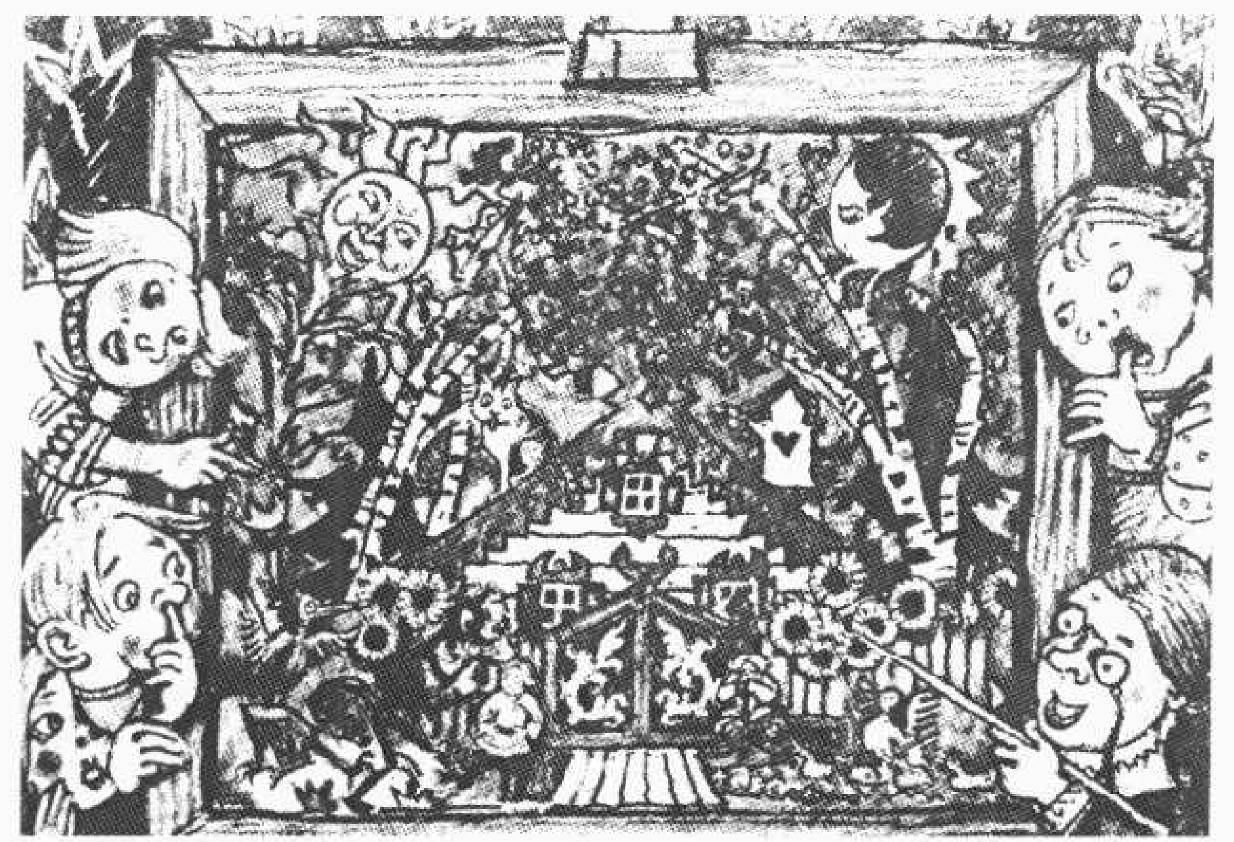
在音乐里……我为了明晰和旋律性而努力。但同时,我并没有试着以老掉牙的旋律与和声来达成。就是这个缘故,使得创作明晰的音乐非常困难。必须是新的明晰,而不是旧的。

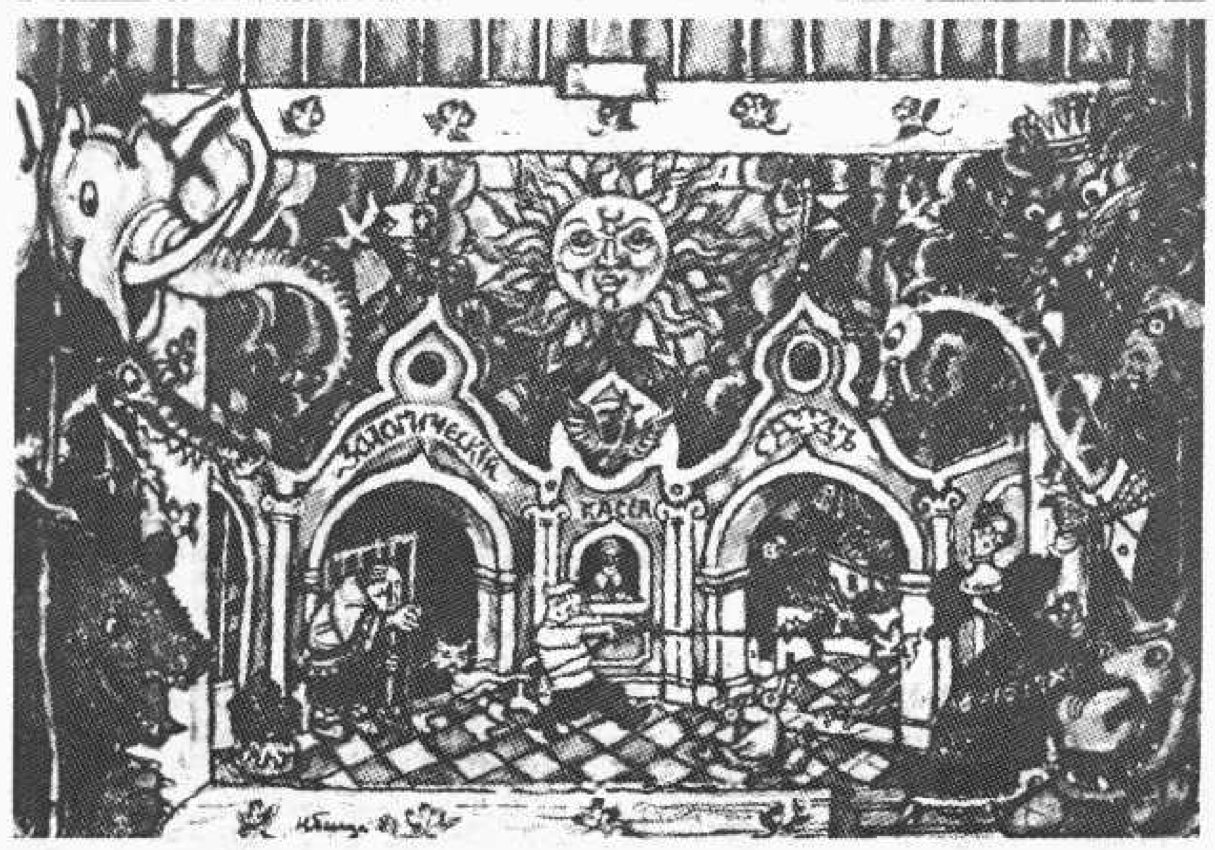
现在存有的一份手稿大纲(它以普罗科菲耶夫惯用的缩写形式写成,没有元音),是一场给作曲家联盟的活

跃分子的演讲(1937年4月9日)。在叶佐夫(Yezhov)整肃达到高潮时——“疯狂地把个人和团体砍倒，一视同仁，之后是整个人民”，普罗科菲耶夫还继续勾勒出一个美学纲领。普罗科菲耶夫的傲慢和天真使他昧于时势，他谴责“没有教养的同志”对形式主义错误的解释，蔑视真正的技能和曲意逢迎发育不全的品味：

我们在苏维埃经济的各个方面奋力向前。那么，为什么我们的音乐家同志还以为他们只靠昨天的面包和坏掉的牛肉便能过活?







《彼得与狼》的三幅布幕设计，这是尼古拉·班诺瓦 (Nikolai Benois)为 1949 年在米兰斯卡拉剧院(La Scala)的演出所设计的

在《梅钦斯克县的麦克白夫人》事件之后，普罗科菲耶夫还是照样把注意力转到音乐小品和乐剧上。他未能成功地上演《罗密欧与朱丽叶》，于是推出一系列短小、故意写得容易亲近的作品，其中有许多是为儿童创作的。这些作品包括《给儿童的音乐》(Music for Children Op. 65)、《三首儿童歌曲》(Three Children's Songs Op. 68)中的两首，当然，还有《彼得与狼》(Peter and the Wolf)。《给儿童的音乐》是12首简易的钢琴作品，其中7首在20世纪40年代编成管弦乐，于是便成了交响组曲《夏日》(A Summer's Day)。

《彼得与狼》是普罗科菲耶夫最为脍炙人口的作品之一，让人容易忽略他真正的传世之作。他在自叙札记中，只有短短的篇幅谈论到它，他写道：

儿童的音乐有很大的需求，1936年春天，我开始写一首给小朋友的交响故事，题名为《彼得与狼》(Op. 67)，故事也是我写的。每个角色都有他自己的动机，每一次都由同样的乐器奏出：鸭子由双簧管担任，老祖父由低音管担任等等。每一次演出前，会把乐器给小朋友看一看，把主题奏给他们听。演奏的时候，小朋友听到这些主题重复好几次，于是学会辨认不同乐器的音色。在其中便蕴藏了童话故事的教育目的。故事在音乐暂息的时候念出来(音乐比故事还长，实在不成比例)。对我而言，故事之所以重要，仅在于它是引导小朋友去听音乐的工具而已。我很快就把音乐写好，差不多不到一个星期，另外花

了一个星期来配器。

《彼得与狼》在中央儿童剧场登台，娜塔丽亚·萨兹(Natalia Satz)说到过这件事的始末：

这件事我已经想了好久，实在应该为儿童写几首新的交响曲。我想从小孩子第一年上学就开始培养音乐的鉴赏力，以及对音乐的喜爱和了解……我决定让普罗科菲耶夫对这个想法产生兴趣，把他当成第一个这类交响故事的作者。我打了个电话给他，问他我可不可以到他那儿坐一坐，谈一件非常重要的事。他很专注地听完我的话，然后说道："你表达想法时很具体，让我很喜欢。"显然我已让他产生了兴趣。几天之后，他打电话给我，说是想和我见一面，因为他要和我交换一些关于写给儿童的交响曲的意见。他来到我的住处，我们聊到很晚，一直到最后一班电车驶过，把各种情节都敲定下来。他在音乐上出力，我则在文字上。我们得到的结论是，这些意象必须很容易地和不同乐器的声音联系在一起。我想到的第一件乐器便是长笛——一只小鸟。我便说了出来，但话才出口就后悔了，我怕谢尔盖·谢尔盖耶维奇对我这个平庸意见的反应。没想到他说：

"一只长笛来担任鸟儿，我们当然会有了。用小孩子最原初的概念，我们很可以这么做。最重要的是，我们要找到一个和他们共通的语言。"

我们认为在一首给年轻听众的交响童话故事里，意

象应该让人耳目一新,而且性格各不相似。

“让不同的鸟兽在交响曲里扮演不同的角色,我认为这是一个好主意,不过一定得有一个人才成。”我说道。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇点头表示同意,说道:“如果我们用一件乐器来代表每一个动物或鸟的角色,那我们一定要用譬如一组弦乐四重奏来扮演人,因为他的性格会更多面,这是必然的。”他整个人已经沉浸在想像中,他继续说道:“对啊,对啊,我们得从实在的、给人深刻印象的,尤其是对比的意象来着手。一匹狼——只鸟、善—恶、大—小。令人耳目一新的角色,明确而相异的音色,每一个角色都有自己的主导动机。”

我们希望情节要紧张刺激,起伏曲折,不然小孩子是不会专心地乖乖坐上20或25分钟的(这是我们希望的长度)。

四天以后,普罗科菲耶夫带来《彼得与狼》的钢琴谱。在隔壁房间里有一群小孩子,我请普罗科菲耶夫移步到隔壁,弹一弹他刚出炉的作品。孩子们聚精会神地聆听,而且普罗科菲耶夫还应他们的要求,把最后的进行曲弹了三次。

有些大人总算找到了大大夸奖这首“还算可以”的作品的方式,阿萨费耶夫便是其中之一。

……请扪心自问,我们在这儿不是得到了新的苏维埃交响风格的要素,而这种风格并不会流于知识分子的

自我分析和对现实的悲观看法?

根据普罗科菲耶夫的说法，这首作品1936年5月2日在莫斯科爱乐的午间音乐会中作首演时，“相当拙劣，引不起太多的注意”。但是这首作品在近年广受欢迎，而且不限于儿童。每一代年轻人似乎都喜爱这首作品。

写给“成年人”的《俄罗斯序曲》(Russian Overture, Op. 72)则没那么有市场，这一首是普罗科菲耶夫三首音乐会序曲中的最后一首。这首乐曲好像要弥补前两首序曲的室内乐性格，它是为大型管弦乐团谱写的：短笛加上三支长笛、三支双簧管加上中音双簧管、三支单簧管加上低音单簧管、三支低音管加一支倍低音管、八支圆号、四支小号、三支长号和低音号、定音鼓、大鼓、小鼓、铃鼓、铙钹、三角铁、响板(castanets)、锣、木琴、铁琴(glockenspiel)、两台竖琴、钢琴和弦乐。虽然普罗科菲耶夫在1937年的修订版中将编制缩小，论编制，这首作品仍属凤毛麟角。涅斯耶夫觉得这首作品大部分都过于俗丽，其余的部分则显得贫弱不振。这首序曲是段落式的，这点是肯定的，但是它构筑出一个纷乱昂扬的高潮，不顾一切地从一个主题直捣到另一个主题上。有些主题是原创的，而根据涅斯耶夫的说法，其他的则是“直接从民间音乐取来的”。曲中的欢乐甚有感染力，却有几分不足。

1936年，开始为两项庆典准备，即纪念十月革命胜利20周年以及普希金逝世百年。普罗科菲耶夫给普希金的逝世百年纪念提供了剧乐，作为经过改编之后搬上

舞台的《欧根·奥涅金》(Eugene Onegin)、《鲍里斯·戈都诺夫》(Boris Godunov)以及拍成电影的《黑桃皇后》(The Queen of Spades)之用。这三部作品都已经有著名的歌剧谱曲,而普罗科菲耶夫下定决心要写出一首能够把"普希金的真正精神"传达给当代听众的作品。

……但是,我根据普希金剧本所谱写的作品没有一首上演过。这些音乐乏人问津已有好一段时间了,并逐渐并入了其他作品中。在普希金逝世百年纪念里,我只有三首歌曲(Op. 73)演出,这是我对这个场合惟一的实质性贡献。

《欧根·奥涅金》竟然到1980年才第一次演出!而英国听众到1984年才得以一窥普罗科菲耶夫为《鲍里斯·戈都诺夫》所写的音乐。(这是在BBC第三频道播出普希金历史剧的情形下演出的,时为1984年3月8日。)

《为十月革命20周年所写的康塔塔》(Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution)的时运同样不济,不过他把"社会主义现实主义"真的当一回事来看待,就此而言,它或许是注定要失败的。这首康塔塔不像普罗科菲耶夫后来写的一些"应景之作"(pièce d'occasion),它绝非奉政治领袖之命而写。此曲是普罗科菲耶夫在巴黎动笔谱写的,他对马克思、列宁和斯大林写的东西的反应出乎意料地热切。在这里没有伪善的陈词滥调。第六乐章《革命》(Revolution)尤其扣人心弦,合唱交

替出现，穿插着列宁话语的片断，愈来愈快，一直到音乐迸发出一连串惊人的效果——使用了一个手风琴乐队、广播新闻的扩音机、火警铃、警报器。这不是一首“安全的”作品，所以它在普罗科菲耶夫生前连一次也没上演过。这部作品有“左倾”(涅斯耶夫语)的坏毛病，它也不过就是个《亚历山大·涅夫斯基》(Alexander Nevsky)的试作罢了。后来，它在1966年得到平反，在1967年灌成唱片，当然是删去了第八和第十乐章——《斯大林的宣誓》(Stalin's Vow)和《斯大林的宪法》(Stalin's Constitution)。涅斯耶夫见风急转舵，忙称这首作品是一首独特的杰作。

普罗科菲耶夫在20世纪30年代末进行了他最后几次的大型巡回音乐会。1936年12月，在西欧和美国；1938年初，他到捷克斯洛伐克、法国、英格兰和美国。他在美国西岸的时候，把时间多消磨在好莱坞的制片厂里，仔细研究电影配乐技术，心里想着要将之运用在他为苏联电影谱写的乐作上：

电影是一种年轻而且非常现代的艺术，它为作曲家提供了新颖而迷人的可能性。这些可能性一定要加以利用。作曲家应该加以研习发展，而非仅以谱写音乐为满足，而后任音乐作品给搞电影的人糟蹋。

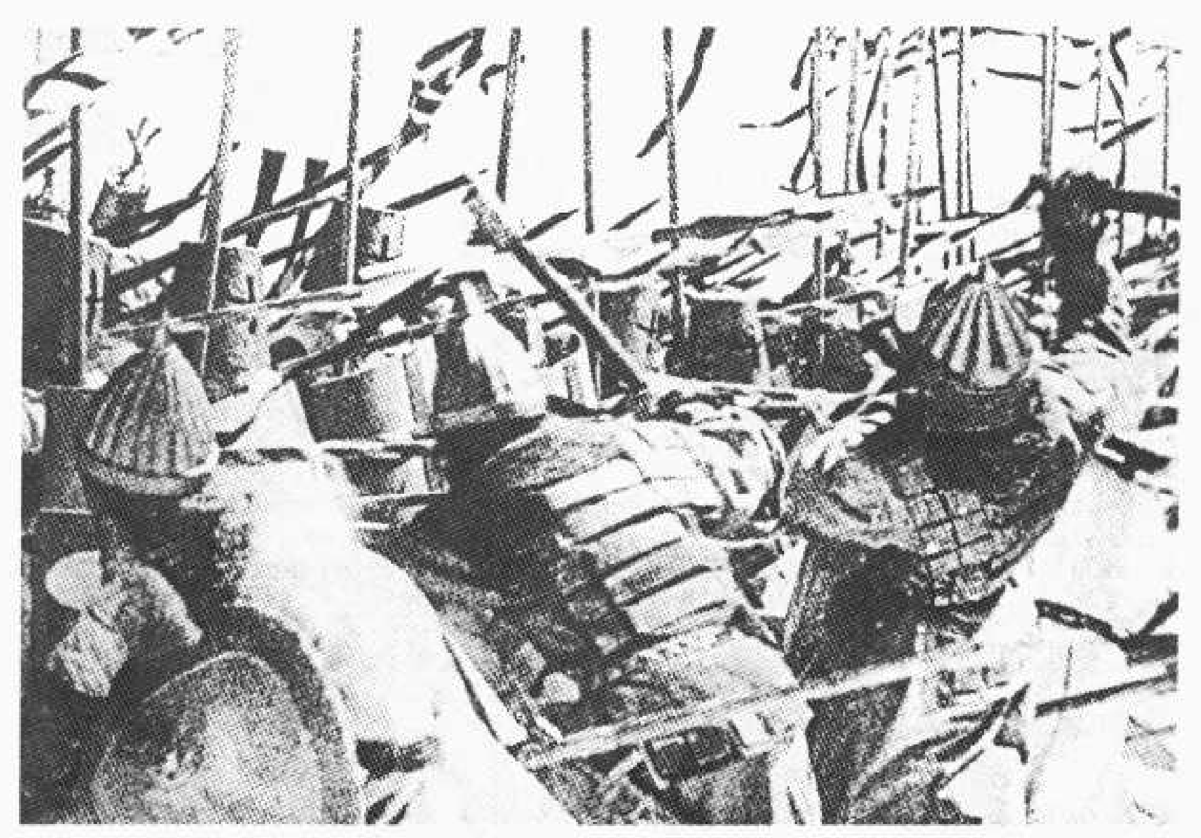
普罗科菲耶夫回到俄罗斯不久，便得到实现这些想法的机会。爱森斯坦(Sergey Eisenstein)请他为影片《亚历

山大·涅夫斯基》谱曲。这两个人在过去已会面无数次，但很少有人料得到他们的合作会大获成功。两位天才艺术家彼此的才分如此调合，简直像是一个人在工作。

自普罗科菲耶夫和爱森斯坦第一次见面起，他们不



谢尔盖·爱森斯坦



《亚历山大·涅夫斯基》:"冰上之战"的场面



《亚历山大·涅夫斯基》:"陈尸遍野"的场面

需多言便能了解彼此:

电影的故事发生在13世纪,建构在两个相对立的因素上:一个是俄罗斯人,另一个是条顿武士。使用当时的音乐,这个诱惑自然是很大的。但是,若对13世纪教会诵唱稍有涉猎,便可看出它在过去七个世纪里已经变得离我们太过遥远,在情感上已经有所隔阂,激不起现今电影观众的想像。所以我们决定不要依7世纪以前“冰上之战”那个时候的音乐来重制,我们要迁就现代的听众。这同样可以应用在当代的俄罗斯音乐上,我们也必须给它一个现代的面貌。

作曲家和导演在音乐的整体性格上有了共识,便把焦点放到电影的压轴戏上——“冰上之战”。普罗科菲耶夫以爱森斯坦的大纲和他对这个场面的情感与结构的看法为依据,花了几天的功夫便完成一首精彩的“音诗”。之后录下来,把这个当成拍摄的基础。在冰上之战后的下一个场景里,一个俄国女孩独自走在血流满地的尸堆中,寻找爱人的尸体,这个场面令人动容,配上音乐——一首咏叹调,有着令人战栗的美感——更增其力量。

这两个合作伙伴都不会以牺牲彼此为代价来塑造场面的节奏。爱森斯坦回忆道:

有好几场戏是依照先前录好的配音来剪接的。也有好几场戏是在剪接好了以后,再把整个音乐配上去……

在战争的场面里，管号鼓声为胜利的俄国将士齐奏齐鸣，我没办法向普罗科菲耶夫解释，在他写给这个喜悦时刻的音乐里要“看到”什么效果。由于我们没什么进展，我就指示做了一些“道具”乐器，拍了这些乐器吹奏的模样(没有声音)，然后把结果放给普罗科菲耶夫看。他几乎马上就给我一段和我放给他看的鼓号乐手的视觉印象相契合的音乐。

这天的排演在午夜时分结束。普罗科菲耶夫答应在第二天中午12点写好新的音乐。爱森斯坦可以确定在11点55分时，普罗科菲耶夫会坐着他的蓝色小汽车，带着乐谱出现，而这音乐将和蒙太奇的细节配合得天衣无缝。即使在录制配乐的时候，普罗科菲耶夫也积极投入，测试麦克风“非常惊人的”失真效果，甚至连澡缸也派上用场，以增加打击乐的效果。他在1939年的时候又为了传统的乐团编制而重新编排音乐。《亚历山大·涅夫斯基》以康塔塔(Op. 78)的形式问世，成为本世纪最脍炙人口的一部合唱作品。但肖斯塔科维奇的心中却是百味杂陈：

1941年1月14日，列宁格勒

亲爱的谢尔盖·谢尔盖耶维奇

……我最近听了斯塔塞维奇(Stasevich)演出的您的《亚历山大·涅夫斯基》。尽管妙笔迭出，但是整个说来，我并不喜欢这部作品。对我而言，似乎某种艺术规范在

其中遭到破坏，嘈杂而具象的音乐太多了。我尤其感到许多段落似乎还没开始就结束了。“冰上之战”开始的段落和写给低沉女声的整首歌留给我极深的印象。可惜我无法对其他的部分发出此语。即便如此，这部作品若是荣获斯大林奖（这首作品结果没有得到斯大林奖）的话，我心里会很高兴。虽然这部作品有其缺陷，但是它比许多入闱的作品更成功……

这首爱国作品极为成功，更增加了普罗科菲耶夫以当时的苏联为主题创作歌剧的决心。他的腹案已经搁了有五年之久，他在1938年的夏天发现了适当的题材：卡塔耶夫（Valentin Katayev）的内战故事《我是工人之子》（I Am the Son of the Working People）。歌剧由梅耶霍德担任制作，卡塔耶夫本人也同意撰写脚本。普罗科菲耶夫自己并不是不知道问题所在：

以苏联的题材来谱写歌剧绝非易事。在这里处理的是新的民众、新的情感、新的生活。由于这个缘故，许多在古典歌剧里用得上的形式和手法可能会发现不适合。举例来说，一个农村苏维埃主席所唱的咏叹调对作曲家而言是个小麻烦，但是对听众来说可就是满头雾水了。一个人民委员打电话的宣叙调可能也会让人觉得很奇怪。

作曲家和脚本作者之间的歧异势必会发生。卡塔耶夫把这部作品定位在乌克兰民间歌剧的陈腐看法和普罗

科菲耶夫"现代"歌剧的理想格格不入。和普罗科菲耶夫早期的歌剧尝试一样,他拒绝把剧情的流动给牺牲掉,而受时尚所左右。在《塞米欧·考特科》(Semyon Kotko)里没有振奋人心的进行曲,也没有随俗应景的歌曲和舞蹈。他告诉卡塔耶夫:"我不需要韵脚和咏叹调。"

完成的曲谱有好几个地方写得很好,但时而晦暗而且不和谐的音乐却给普罗科菲耶夫惹来大祸:

> 若要它刚推出便成功,显然是要把这部歌剧塞满耳熟能详的旋律样式(pattern),让这些样式在许多场合重复,对它会更加有利,但我比较喜欢用新的途径,以新的样式写作新的旋律,而且还要尽可能地多。乍听之下,这种音乐可能会更难以理解,但是听了两三次之后,就会豁然开朗。听众每一次听都会有新的发现,总比他听了第二次就说"哦,我以前听过这首,没必要再听一次"要来得好。
>
> 新生活、新题材自然要求新的表现形式,如果听者必须花一点力气来掌握这些新形式,他也不应有所抱怨。

这部歌剧本身显然不是给国外上演用的。马卡利斯特说它"和一部糟糕的西部片差不多"。

姑且不论这部歌剧的缺点何在,单单它的失败就是有政治考虑的结果,这一点我们待会儿会谈到。纳粹德国和苏联的关系在1936~1937年走到谷底,双方对此必须有所补救。



《塞米欧·考特科》第一次搬上波修瓦舞台的宣传海报。这部作品到1970年4月才列入剧目中

1939年5月，斯大林把他手下犹太裔的外交部长李维诺夫（Litvinov）给换下，代之以亲德的莫洛托夫(Molotov)；同年8月，莫洛托夫和里宾特洛甫(Rippentrop)签署了《德苏互不侵犯条约》。军事行动随即展开，两国枪口一致向着波兰，同时也觊觎芬兰和波罗的海三小国。到了1941年时，苏联在某种程度上已和纳粹德国在军事、经济和文化上结盟，其他的西方国家则是在“敌对阵营里”。普罗科菲耶夫在大众战线的政治中表现得有声有色，但是这个政治崩解于一夕之间，而现有的文

化输出市场也随之成为泡影。普罗科菲耶夫从此再未踏出国门，而在自己家乡也有许多改变。在莫斯科-柏林的结盟下，《塞米欧·考特科》更是没有演出的机会。肖斯塔科维奇(《见证》中的肖斯塔科维奇)以他惯有的敏锐来解释这件事，把这首作品的命运和当时正在波修瓦剧院上演的瓦格纳作品(这次演出是政治因素所促成)作了对照：

(普罗科菲耶夫的）歌剧以德军在1918年占领乌克兰为题。德军被描写为残忍的屠夫，这和普罗科菲耶夫写这部歌剧时的政治背景相合……《塞米欧·考特科》由梅耶霍德亲自搬上斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院(Stanislavsky Opera Theatre）的舞台。这是他在这座剧院制作的最后一部作品。事实上，他根本还没把它给完成，在排练期间就遭到逮捕。他不再是梅耶霍德了，而是什么“塞米欧尼奇”(Semyonich)。据称这是地下破坏分子给他的昵称。这真是荒谬。很可能是审讯者在文件中读到一些报上对《塞米欧·考特科》的报道，而想出了这个名字(Semyonich 意即“塞米欧之子”。)

导演遭到逮捕，而这部作品却像什么事都没发生过一样继续下去。这是这个时代的恐怖标志之一；一个人消失了，但每个人却装作什么事都没发生过。一个人在负责这部作品，这部作品在他的执导之下，只对他有意义。但是这个人不在了，蒸发了，却没有人出来说一句话。梅耶霍德的名字，一瞬间就从人们的谈话里消失。就

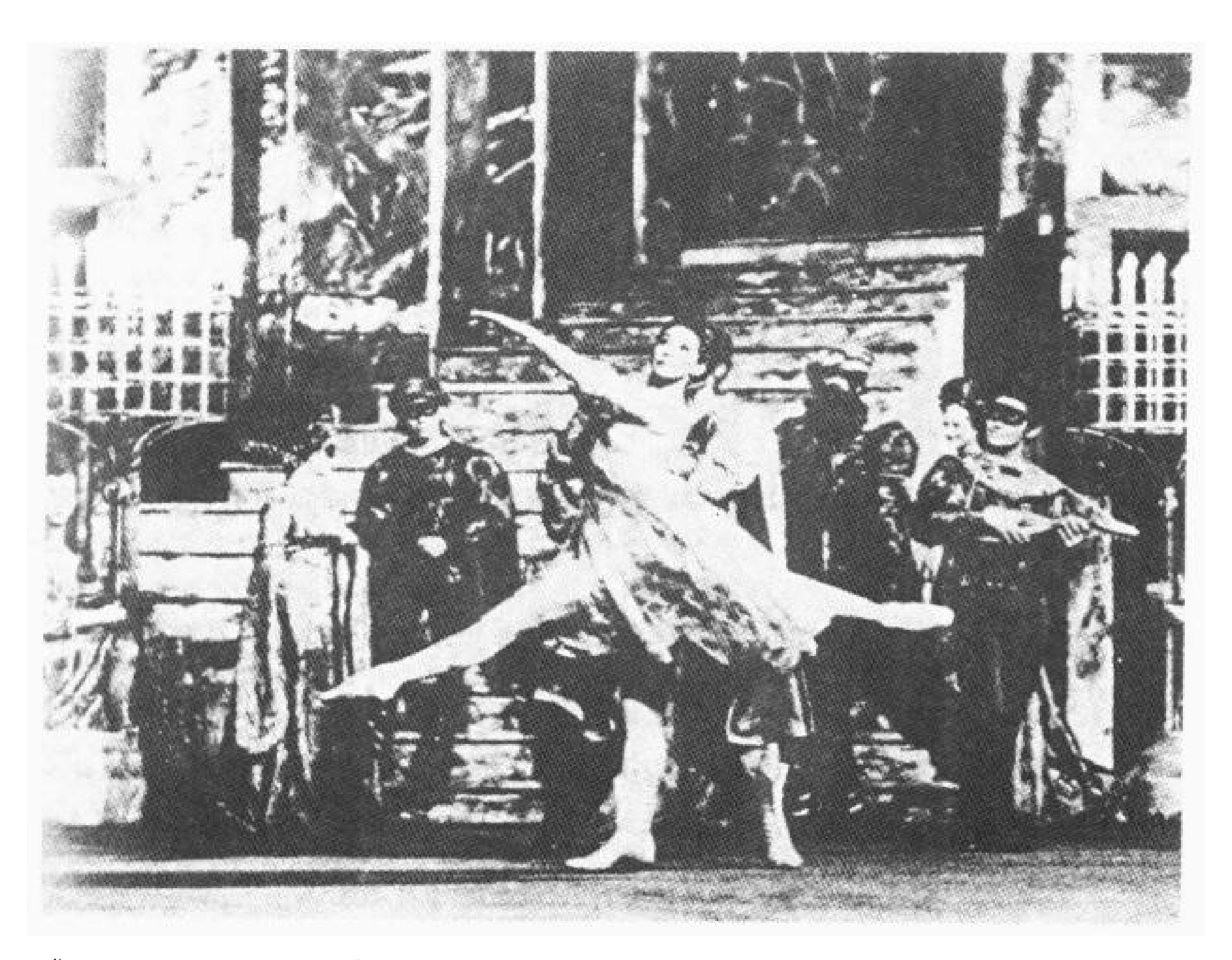
是这么回事……

普罗科菲耶夫转而求助于他的朋友爱森斯坦。“朋友”这个词在这儿只是依惯例来使用的,特别是用在像爱森斯坦和普罗科菲耶夫这样的人身上。我怀疑这两个人是否需要朋友。

他们两个都是孤高自傲,不过至少普罗科菲耶夫和爱森斯坦彼此敬重。爱森斯坦曾是梅耶霍德的学生,所以普罗科菲耶夫请这位电影导演将《塞米欧·考特科》续完。

爱森斯坦拒绝了。政治气氛到那时已有了改变,在那个时候攻击德国人,即便是在歌剧里,也是不允许的。看来这部歌剧前途不妙。为什么要卷入这件事,冒政治上的风险?所以爱森斯坦说:“我没时间。”但是我们知道,他有时间拍《女武神》(Valkyrie)。

这两部剧制作后续的演变非常非常有意思。《女武神》的首演极为盛大,党和国家的领导人以及纳粹德国驻苏大使都出席观赏。报上的评论一面倒,给予热烈的好评。一言以蔽之,这是在艺术阵线上的另一次胜利。而《塞米欧·考特科》惨淡登场。这部作品的演出是不要德国人出席的,而由一些不知名的人到场。不管如何,当权派心里并不高兴。斯大林很怕激怒德国人。每一次排练都有外交部人民委员会的官员到场,皱着眉头,然后离开,什么话也没说。这是个很糟糕的现象……这个半死不活的制作就这样重获生机,而没有一个人喜欢它。



《罗密欧与朱丽叶》，玛戈·方丁(Margot Fonteyn)饰演朱丽叶，此为1966年皇家芭蕾舞团制作的电影版本

几经激烈尖锐的争辩之后，这部歌剧从剧目上抽换下来。在往后的数年中，只要对现代主义稍微表示同情就被当成罪恶的年代里，这部戏的拥护者往往被投以怀疑的眼光。

《罗密欧与朱丽叶》大受欢迎，至少这还可以安慰安慰普罗科菲耶夫。1940年1月11日，期待已久的首演终于在列宁格勒举行。让基洛夫剧院方面难堪的是，世界首演在这之前的1938年12月就已在捷克布尔诺(Brno)

的省立剧院举行了。拉伏洛夫斯基(Leonid Lavrovsky)的苏联版本为后来许多的编舞者铺了路（其中包括艾施顿爵士〔Sir Frederick Ashton〕、克兰柯〔John Cranko〕、麦克米兰〔Kenneth MacMillan〕和纽瑞耶夫)，普罗科菲耶夫的作品因而享有芭蕾经典的地位。

不过得到这个令人欣喜的结果之前，似乎也经历了许多波折。朱丽叶一角由乌兰诺娃(Galina Ulanova)这位伟大的苏联芭蕾舞女演员担任，她道出了基洛夫剧院演出的起伏过程。

她在首演过后以这么一段幽默的韵白来举杯祝贺：

再没一个更悲伤的故事，
比得过普罗科菲耶夫写给罗密欧的音乐。

即使是她，也必须克服内心的诸多挣扎才能演活这个角色，现在这个角色被视为她最大的成就。她和其他的舞者一样，不仅害怕音乐本身，也怕作曲家，作曲家看起来是遥不可及并且十分傲慢的：

我不太记得第一次看到普罗科菲耶夫的情景了，我只知道排练《罗密欧与朱丽叶》的时候，我感觉到大厅里来了一个高大、外表有点严肃的人，他似乎对眼前所见的一切都不满意，特别是对我们的艺术家。这就是普罗科菲耶夫。我听说在刚开始着手制作的时候，拉伏洛夫斯基和普罗科菲耶夫对音乐曾发生过激烈的争论。拉伏洛

夫斯基告诉普罗科菲耶夫对于一个全本的芭蕾制作来说，音乐还嫌不够，作曲者必须再加一些上去。对此，普罗科菲耶夫顽固地答道："我已经写了必须的音乐，我一个音符也不加。这个芭蕾本身就是完整的。你可以把它拿去，要么就算了。"

整个制作接近尾声的时候，决定要有一次正式的介绍，在此之前，我和普罗科菲耶夫几乎没有说过几句话。我永远也忘不了这个场合。地点是在列宁格勒的基洛夫剧院，芭蕾舞团和管弦乐团最后几次排练的时候。前一天我的牙龈才动过手术，痛苦不堪，排练的时候脸上还包着绷带，哭红着眼。这便是普罗科菲耶夫第一次看到他未来的朱丽叶的模样。她那天显然是不能跳舞，所以排练就延后了……我们排练第三幕的开头部分……幕启的时候，朱丽叶坐在一张精雕细镂的长椅上，罗密欧跪在身旁，把头靠在朱丽叶的腿上。长椅放在舞台的后边，离脚灯有段距离，离乐团当然更远，所以扮演罗密欧与朱丽叶的我们听不到乐团的声音。我们突然给拉伏洛夫斯基的叫声吓了一跳：

"你们干吗不开始？""我们听不到音乐。"我们回答说。在场的普罗科菲耶夫发作了起来："我知道你们要的是什么！"他叫道，"你们要的是鼓声，而不是音乐！"

我们没有回嘴。我们请他到舞台上来，坐在我们旁边。他照做了，他整幕都坐在那儿，仔细听着乐团，一句话也没说。不过他走的时候开口说话了，看起来还是有点着恼，"好吧，我会重写音乐，加一些东西上去。"(有不

少苏联制作的歌剧,在没有经过作者同意的情况下,擅自增删,把整个音质改得很低劣,结果落得失败的下场。)

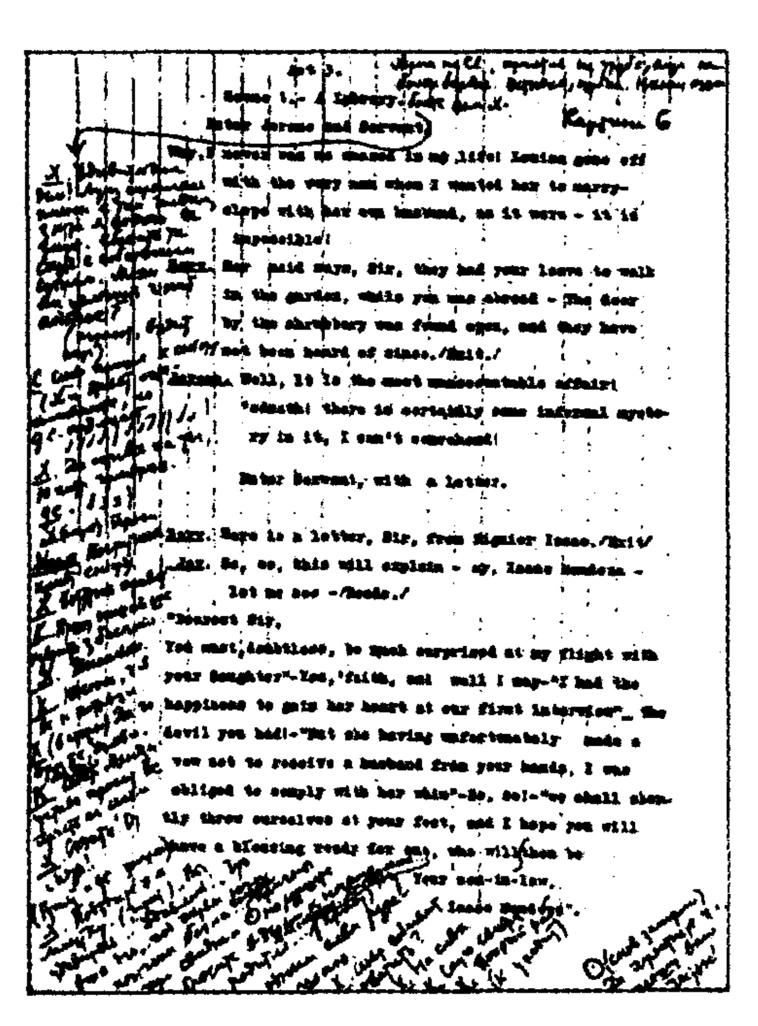
在这样的情形下，拉伏洛夫斯基要尽力扮演好协调人的角色,这部作品居然能搬上舞台,这全要归功于他。虽然他们俩的事业很不相同，拉伏洛夫斯基和普罗科菲耶夫还是有些情谊，甚至在之后还更好。拉伏洛夫斯基是普罗科菲耶夫最后一部芭蕾《石之花》(The Stone Flower)剧本的共同撰写人,在普罗科菲耶夫死后执导了此剧。他是这样来赞美作曲者的:

> 普罗科菲耶夫延续了柴可夫斯基的未竟之志。他将芭蕾音乐里的交响原则加以发扬光大。在最早将真正的情感和有血有肉的角色带入芭蕾舞台上的苏联作曲家中，他是其中之一。他在音乐处理上的大胆，角色塑造的分明，节奏的多样细致，和声的不落俗套，都十分突出……

我们可以这么说:《罗密欧与朱丽叶》融合了抒情与戏剧的力量,营造出史诗般的气象,而且普罗科菲耶夫在回到苏联之前所写的作品中的讽刺性格仍能纳入其中。它的音乐充满自信,有力而不流于莽撞,色彩丰富而不流于浮夸,映照出一种情感的投入,而这些在他早期作品中常是隐而不显的。它是普罗科菲耶夫所写过的最长的芭蕾，52 段音乐大部分是各自完美充足的单元结构，包括传统的舞曲和各类段落。不过普罗科菲耶夫在这些限制

之下，以他写过的最为首尾一贯的音乐戏剧作品，开创出一片新天地。它是一部发展丰富的舞剧，充满截然分明的音乐图像、写实鲜活的场面以及生动的心理刻画。剧中人物通过主题动机的灵活转换而发展，而普罗科菲耶夫对于配器的提示作用也总是很敏感，他依场合需要从清晰明澈的器乐织体，转而成为激动人心的效果。普罗科菲耶夫以《罗密欧与朱丽叶》超越了他早年创作的限制。

普罗科菲耶夫忙于将新作旧作搬上舞台的同时，还进行很多别的作品。他计划写一套三首的大型钢琴奏鸣曲、F小调小提琴奏鸣曲、一部爱国康塔塔。从1940年5月开始，还要写两部舞台作品——《灰姑娘》和歌剧《杜耶纳》(The Duenna)，普罗科菲耶夫并没有忽


Scene 1.- A Library.
Enter Jerome and Servant.
Jer. I never was so shamed in my life! Louisa gone off with the very man whom I wanted her to marry - eloped with her own husband, as it were - it is impossible!
Serv. Her maid says, Sir, they had your leave to walk in the garden, while you was abroad - The door by the shrubbery was found open, and they have not been heard of since. /Exit./
Jerome. Well, it is the most unaccountable affair! 'sdeath! there is certainly some infernal mystery in it, I can't comprehend!
Enter Servant, with a letter.
Serv. Here is a letter, Sir, from Signior Isaac. /Exit/
Jer. So, so, this will explain - ay, Isaac Mendoza - let me see - /Reads./
"Dearest Sir,
You must, doubtless, be much surprised at my flight with your daughter" - Yes, 'faith, and well I may - "I had the happiness to gain her heart at our first interview" - The devil you had! - "But she having unfortunately made a vow not to receive a husband from your hands, I was obliged to comply with her whim" - So, so! - "we shall shortly throw ourselves at your feet, and I hope you will have a blessing ready for one, who will then be
Your son-in-law,
Isaac Mendoza."

《杜耶纳》的脚本草稿

略在歌剧方面的尝试。他从意识形态中退出，走入逃避主义。这些计划大部分都因战争的爆发而告中断。一个不得不然的例外是《斯大林万岁》(Hail to Stalin, Op. 85)。为了1939年斯大林60大寿，他在极短的时间之内将此作赶了出来。它曾深受涅斯耶夫的欣赏，称得上是曲调优美,结尾华丽。

《杜耶纳》(Op. 86)完成于1941年年初(除了一些细部修改之外)。这部作品改编自18世纪谢里丹(Richard Shreidan)的喜剧,配上音乐后仍保有原来对话的机敏光彩,它的首演拖到1946年11月3日才举行。不管是文字或是音乐，都没有刺激到党的意识形态的拥护者。在普罗科菲耶夫的歌剧创作生涯中,这是他第一次、也是最后一次尝到大获全胜的滋味。普罗科菲耶夫的《杜耶纳》未能引起国际上的注意，这和将18世纪尼尔森(Carl Nielsen)的喜剧改编成《面具》(Maskarade)的情形不无相似之处。

谢里丹的戏以西班牙为背景,在剧中,真正的爱情战胜了安排好的婚姻,而那些想要居中牵红线的人,反而被牵着鼻子走，引入了令人发笑的狼狈境地。普罗科菲耶夫认为他“先要决定强调的基本要素是喜剧的层面,还是爱情的角度。而我选了后者”,这个选择肯定受到了《罗密欧与朱丽叶》成功的影响。所以《杜耶纳》也没有《三橘爱》那么怪诞,还嗅得出剧中角色的人味,它的抒情味也很突出。

《杜耶纳》的原著布局精巧,颇见心思,它或许是普罗

科菲耶夫在结构上最有说服力的歌剧。譬如说，听众不需多加解释便能陶醉其中。第一幕的落幕堪称妙笔（多亏了舞台外弦乐组的努力），夜风似在吐纳着爱情的气息；第三幕第二景的滑稽笑闹，杰洛姆先生（Don Jerome）和他的三重唱充分说明了业余音乐家会闯出多大的祸害；克拉拉在第三幕源源不绝的抒情，这是这部浪漫作品的情感重心，这些都是这部歌剧精彩的地方。

某种程度上，《三橘爱》受到普罗科菲耶夫和丽娜两人关系进展的启发，而《杜耶纳》则反映了他和米拉·门德尔松日渐密切的交往，米拉当时刚从莫斯科文学研究院（Moscow Literary Institute）毕业，1941 年的时候才 26 岁。从各个方面来看，这一年都是这位作曲家的分水岭。这一年春天，他的心脏病第一次发作，健康大大受损。在 6 月，战争的爆发整个毁掉了他的家庭生活。不久，德军直捣俄国的心脏地带，情势紧张，苏联政府开始做最坏的撤退打算，以保护重要的文化人士。普罗科菲耶夫获知了这个消息，和妻子商量准备搬迁，不过当丽娜得知米拉也跟他们一批撤退的时候，她决定她本人、17 岁的斯维亚托斯拉夫（Sviatoslav）和 12 岁的奥列格（Oleg）最好还是待在莫斯科。

8 月 7 日晚上，一群优秀的苏联公民启程前往高加索，一团迷雾也密密地笼罩在普罗科菲耶夫的生活上。

有些权威人士暗指，普罗科菲耶夫换了他的终生伴侣乃是出于政治上的安排——这对米拉似乎并不公平，她毕竟从 1938 年底就认识普罗科菲耶夫了，后来更有12



普罗科菲耶夫与米拉合影

年的时间悉心照料、陪伴着普罗科菲耶夫。另一方面，如塞洛夫所言，时局“维艰，不适于浪漫情史”。据说米拉“和党的关系良好”，而丽娜则是个可疑分子，其程度甚至更甚于普罗科菲耶夫本人。赞同个人主义的知识分子身处在一个极权社会里将会有何遭遇，在他眼前已有数不尽的例子了。他的妻子除了是外国人之外（光这本身就已经是个罪行了），她仍然和住在法国沦陷区里的母亲通信。他们分开的这几年里，她也没有回避这种接触。丽娜的白喉康复后，又有人看到她出现在西方的大使馆。1945 年，她陪以撒亚·伯林（Isaiah Berlin：当时是英国大使馆的临时雇员）一同出城到培瑞德齐诺（Peredelkino：培瑞德齐诺是莫斯科郊外的小城，这是出名的艺术家〔以诗人、画家居多〕聚集居住之处），这是鲍里斯·帕斯捷尔纳克的家乡。

1947 年 2 月，最高苏维埃颁布一项法令，取消苏联人民和外国人通婚的权利，这项法令的效力溯及既往。普罗科菲耶夫的婚姻在一夕之间成了非法，他的儿女成了私生子。丽娜满心绝望，一直试着得到让他们母子离开俄国的许可。普罗科菲耶夫想和米拉结婚的话，也不再需要先和丽娜离婚了。似乎普罗科菲耶夫到 1948 年才把他和米拉的新关系予以合法化，不过苏联的说法与此有所出入。2 月 20 日，丽娜以间谍罪名遭到逮捕。

1948 年 2 月的一个早晨，她接到一个不知名的人士打来的电话。“我刚从列宁格勒来，你的朋友让我给你带

了一个包裹。"他说出了那个朋友的名字,丽娜事实上正在等这个人的包裹,他继续说道:"我现在人在列宁格勒车站。赶快来。我在街上等你。"

"为什么要在街上?"她回道,"到我家里来,就在附近。"

"不行,我时间很急。我就站在转角,穿着海军制服,你认得出来的。"

她实在不想去!她正在感冒,外头冷得要命。但是她能怎么办?她戴上毛帽,穿上皮衣,走出门外。当她走到指定的地点时,看到一个身着海军军官制服的男子。

"丽娜·伊凡诺芙娜?"

"是。"

然后这位自由的西班牙公民(原文作此)觉得有人把她推向人行道,那儿停了一辆车。车门开了……还有两个人在车里。

"对不起,我不明白。"

但是这个海军军官一把将她推进车里,向车里的其中一个人问道:"就是这个吗?"

"就是她。"这前后只有几秒钟的工夫。

丽娜回到莫斯科已是八年以后。在西伯利亚的劳改营里,那件毛皮大衣一定帮了她不少忙。

杰出人士的亲戚密友遭到扣押,这在斯大林的恐怖统治下屡见不鲜。它的影响波及政治人物和诗人,从V. M. 莫洛托夫到安娜·阿赫玛托娃(Anna Akhmatova)

都不能幸免。莫洛托夫的妻子在1949年以间谍罪入狱；阿赫玛托娃的儿子屡遭逮捕囚禁，为的就是要迫害其母，但后来当局又想诱她写政治宣传的诗篇。丽娜遭到逮捕，普罗科菲耶夫应该也有所警惕了？

多年后，这位了不起又勇敢的女性在1972年回到西方。1986年8月，她还参与了《彼得与狼》的录制，用她口音奇特的英语朗读这个故事。当时她的年纪已是88岁。



领导苏联军民抗战的斯大林

9

战争与和平

在 1941 年，普罗科菲耶夫最关切的是“伟大的卫国战争”。他就住在莫斯科城外的克拉托夫(Kratovo)：

6 月 22 日，一个和煦温暖的早晨，我坐在书桌前，守门人的妻子突然出现，看起来深受惊扰。“德军打来了”，她喘息着，“他们说德军正在轰炸我们的城市。”这个消息让我满心茫然……我急忙去找住在附近的谢尔盖·爱森斯坦。是的，这是真的。

《亚历山大·涅夫斯基》描写的是外来势力节节逼近，现在竟已成了事实。两人心中激起澎湃的爱国情怀。战事日趋吃紧，他们以俄国文化的守护者自居，别人也是这么看待他们。爱森斯坦正埋首于《伊凡雷帝》(Ivan the Terrible)的创作，把自己引到“疯子的路上”。普罗科菲耶夫暂时把《灰姑娘》放到一旁，着手展开他创作生涯中最

大胆的计划。

丽娜回想道，以《战争与和平》谱写一部歌剧的想法早在1935年便有了。几年之后，米拉·门德尔松开始把这部小说朗读给普罗科菲耶夫听。她常常这么做，来放松他的身心。当她念到娜塔莎·罗斯托夫（Natasha Rostov）见到身受重伤的安德烈·保尔康斯基（Andrey Bolkonsky）这个感人而富戏剧性的场面时，普罗科菲耶夫对这一幕的“歌剧性”大为动容。1941年4月12日，他写下了第一个脚本大纲。他原本打算把个人际遇的心路历程和有史诗气象的宏伟格局交织在一起。但是，现在在纳粹德国的入侵下，这种平衡有所移转。铺陈细微的事件和个人的命运实在不具有正面的社会目的。这个时候要求的是民族史诗：

以托尔斯泰的《战争与和平》写一部歌剧的念头早已在我心中萌芽，这个念头在这段期间里成形。这几页乐谱叙述俄国人民在1812年奋勇抵抗拿破仑的铁蹄，把法国大军从俄罗斯的土地上赶走，这与现在的局势似乎特别契合。显然这几页乐谱应该是这部歌剧的基础。

普罗科菲耶夫在这个计划上投注了前所未见的精力和想像力，长达数年之久。他的信念一直到他的健康恶化才动摇，他上演全本歌剧的希望不断横遭阻挠。米拉·门德尔松告诉我们：

在他最后的几年里，谢尔盖几乎每天都说他多么希望上演《战争与和平》。这部作品一直萦绕在他心中，久久不去。

普罗科菲耶夫利用他待在北高加索纳契克(Nalchik)的三个月时间动手谱写音乐。和以前一样，他花了许多时间和米亚斯可夫斯基在一起，交换意见，弹奏作品的草谱。米亚斯可夫斯基后来表示，他对普罗科菲耶夫新写的交响组曲《1941年》(The Year 1941)并不感兴趣；他尽了写作的本分，但是写得有点随便，若当做电影配乐会比较好。后来肖斯塔科维奇在1944年3月举行的作曲家协会组织委员会全体大会上，公开抨击普罗科菲耶夫以战争为题所谱写的作品。不过第二弦乐四重奏(Op. 92)则普受好评。米亚斯可夫斯基说它是“精彩绝伦的音乐”。

这首四重奏是普罗科菲耶夫几首完全以民歌曲调为基础的作品之一。和《希伯来主题序曲》(Overture on Hebrew Themes)一样，他几经被劝才着手谱写此作：

“听着”，纳契克的艺术委员会主席对我们说，“你们手上有一个还未发掘的音乐素材的金矿。如果你们利用在这里的机会，好好琢磨这个素材，那么你就会为卡巴达(Kabarda)音乐奠下基础。”这个素材的确非常新颖而有创意，不久我们就都投入了工作。

米亚斯可夫斯基很快就起草了他的第二十三交响

曲。我心里想着要写一首弦乐四重奏。我认为将没有人用过的东方民间传说和最古典的古典形式结合在一起，应该会产生出有意思而料想不到的结果。但是等到我开始动手的时候,我突然觉得在纳契克,没有人会了解我的四重奏,这是因为以欧洲的标准来看,卡巴达的音乐文化除了几首美妙动听的民歌之外，发展的层次还是很低。我向艺术委员会的主席透露我的疑虑，但是他向我保证这首作品。“你只管写出心里的感受”，他说道，“如果我们现在无法了解你的四重奏,我们以后会欣赏它的。”

涅斯耶夫不觉得这首作品有何了不起，他无法在这首作品中找到“当时北高加索诸共和国正在兴起的新生活”。涅斯耶夫认为普罗科菲耶夫对民间素材充满想像力的处理“激进”得不能接受。到普罗科菲耶夫完成这首作品时（1941 年 12 月 3 日），他和其他的流亡人士已经搬到格鲁吉亚的底比利斯（Tbilisi）去了。他后来得知德军占领纳契克的时候,艺术委员会的主席加入了游击队,在一次攻击敌军联络线的时候丧命。

在 20 世纪 20 年代，普罗科菲耶夫曾在蒙特卡罗山顶上的吉亚迪诺(Giardino)高级饭店用餐,当时可能会有佳吉列夫、毕加索、德兰(Derain)、巴兰钦、斯特拉文斯基和纳博科夫等名人与他同桌吃饭。而现在他的生活却是多么不同！在底比利斯乡下的这几个月非常艰难。冬天比平常更冷,而且物价非常高。普罗科菲耶夫有病在身。不久，他的健康状况迫使他放弃在音乐会中演出。德军

继续向前推进，普罗科菲耶夫仍然工作不辍。他在一封1942年3月29日写给爱森斯坦的信中说他“正在收尾《战争与和平》,这么一来我很快就可受你的束缚了。”他已经同意创作《伊凡雷帝》(他推不掉)。这个计划扩大为两个，甚至三个部分的电影诗篇。第七钢琴奏鸣曲(Op. 83)也即将完成。米亚斯可夫斯基认为这首作品“狂放不羁”。

第七钢琴奏鸣曲在各国的成功对于前一首作品——第六钢琴奏鸣曲(Op. 82)——受到的否定没什么改善。第六钢琴奏鸣曲是普罗科菲耶夫最大胆的器乐作品之一,它也是第一首《战争》奏鸣曲。(普罗科菲耶夫有三首《战争》奏鸣曲,分别是第六、第七、第八钢琴奏鸣曲。)李希特说到在1940年春天,普罗科菲耶夫把乐谱带到音乐学者兰姆的聚会上:

普罗科菲耶夫进到屋里来。可以感觉到，他并不是这个聚会的成员，而是以客人的身份参加的。他的样子看起来就好像这是他的生日一样，但是……也有点盛气凌人的模样。他带着他的奏鸣曲,说道:“好啦,工作吧!”他马上又说:“我来弹。”……他比在座的多数人都要来得年轻,但是每个人都知道他的意思:“虽然我比较年轻,但是我和在座的各位一样优秀!”但是他对其他人的傲慢态度并没有用在米亚斯可夫斯基的身上，他对米亚斯可夫斯基特别有礼貌。

普罗科菲耶夫的举止很像生意人，也很专业。我记

得普罗科菲耶夫有多么重视诺豪思(Neuhaus)的建议,诺豪思认为低A音不能持续五小节,普罗科菲耶夫便重写了这个段落。

普罗科菲耶夫好像把他的奏鸣曲弹了两次就离开了。他用的是手稿,我替他翻谱。

普罗科菲耶夫甚至没弹完,我在心里已经决定要弹这首奏鸣曲。

后来在打仗的时候,我听到他弹第八钢琴奏鸣曲,他弹得已经没有当时好了。

这首作品风格之明晰、结构之完美让我惊讶不已。我不曾听过像这样的作品。作曲者以狂放的大胆弃绝了浪漫人士的理想,并将20世纪破碎的脉动纳入他的音乐中。这是一首绝佳的奏鸣曲,虽有峥嵘的棱角,但仍是均衡明净。

1940年4月8日,普罗科菲耶夫亲自在一次莫斯科的广播中做正式的首演。这首奏鸣曲马上引起正反两极的反应。第一乐章重重敲击的开头被认为“太过野蛮”。而涅斯杰夫则觉得迷人的内乐章——一首快速的进行曲和一首慢速华尔兹——更对他的胃口。末乐章清瘦而“古典”,之后第一乐章素材在中段再现,又燃起不安、猜疑,甚至恐怖的气氛。

李希特在1943年初收到第七钢琴奏鸣曲的乐谱,为此深深着迷,四天之内就练好了这首曲子。



普罗科菲耶夫弹琴时的神态

有一场苏联音乐的音乐会正在准备中，普罗科菲耶夫要我弹他新写的奏鸣曲。他才回到莫斯科，在国家宾馆落脚。我把这首奏鸣曲弹给他听。他只有一个人。房间里有一台钢琴，一开始弹就发现踏板不管用，普罗科菲耶夫说："又怎么样？咱们把它给修一修……"我们爬到钢琴底下，修了一些东西，没两下就撞到顶，撞得满眼金星。普罗科菲耶夫后来回忆道："不过我们还是把踏板修好了，对不对？"

……奏鸣曲的首演在贸易联盟会馆的十月厅举行。我是这首曲子的第一个演奏者。这首作品极为成功……

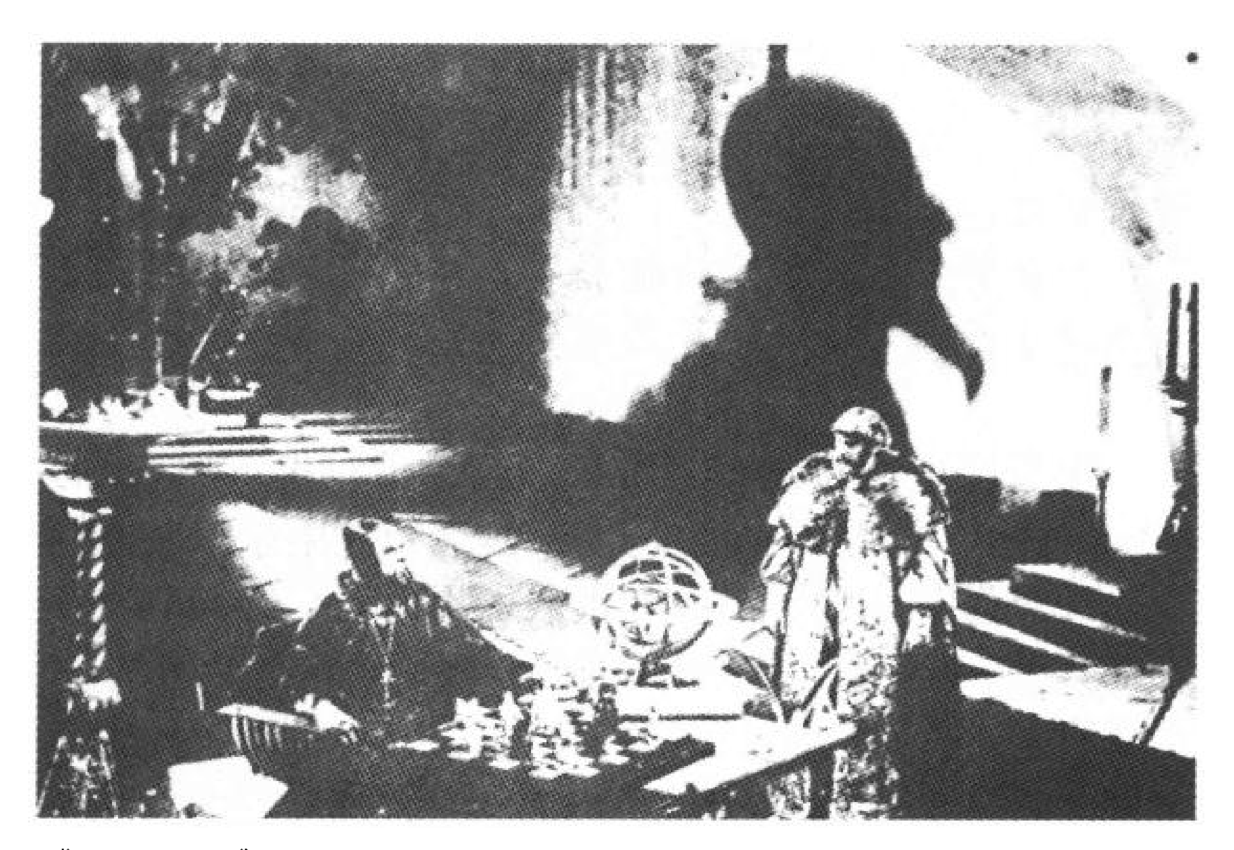
普罗科菲耶夫也出席了音乐会，并应邀上台。当听众差不多走光，只有音乐家们留下来的时候（当时有许多音乐家，我记得有奥伊斯特拉赫、谢巴林），每个人都要求再听一次这首奏鸣曲。当时的气氛昂扬，但也很严肃。我弹得很好。

听众特别能够敏锐地把握到这首作品的精神，因为它反映了听众内心最深处的感受和关怀……

涅斯耶夫注意到第二乐章"热烈的行板"（Andante caloroso）有"曼妙如歌的主题"，它和首尾乐章截然对立。在首尾乐章里，"莽撞和摄人的力量"是"夸张到令听者难以看出苏维埃现实的特征"。其他的评论者则认为普罗科菲耶夫回归到过时的浪漫主义，以及和其他的部分不搭调的嬉游曲（divertissment）去。普朗克对此表示了不同意见："啊！棒极了……这是普罗科菲耶夫掌握到创

作秘诀的旋律之一。”矫情的病态突然被狂暴的、“急促的”(Precipitato)末乐章(以 7/8 拍写成)一扫而空,或许这是一位以其动感的钢琴风格而闻名的作曲家所写过的最富动感的作品了。1943 年 3 月,普罗科菲耶夫以这首他最走极端的钢琴奏鸣曲而获得二等斯大林奖章。

1942 年 5 月,普罗科菲耶夫到阿拉木图(Alma-Ata),这个城镇离中国边境不远,撤离战区的大电影公司的成员正在这里埋头拍摄鼓舞士气的电影。普罗科菲耶夫在此开始了他和爱森斯坦第一阶段《伊凡雷帝》的合作。爱森斯坦在“发誓”一段要用的音乐上和普罗科菲耶夫起了争执,之后爱森斯坦给了普罗科菲耶夫更详细的草图,一



《伊凡雷帝》的第一部分:切卡索夫(Nikolay Cherkasov)饰演伊凡



爱森斯坦正在拍摄《伊凡雷帝》

切也就顺利无事了。整个总谱其实是在电影放映之后才完成的。作曲家卡巴列夫斯基(Dmitri Kabalevsky)记下了普罗科菲耶夫在这种情形之下极具逻辑而精确的工作方式,他对此大感惊讶,节拍器和测时器放在手边,却"一点也没有妨碍他的创作灵思;他以与创作其他作品同样的灵感和热情来谱写电影配乐。"

1945年1月18日,《伊凡雷帝》的第一部分杀青,普罗科菲耶夫写的配乐张力万钧,更是烘托出影片的庄严气度。夏普林拍了一封电报,称赞它是"有史以来最伟大的历史电影"。不过并不是每一个人都喜欢它。斯特拉文斯基在1959年11月27日的日记中有这么一段:

在（纽约的）格拉斯顿（饭店）和比尔·布朗（Bill Brown）共进午餐。之后和他一起到现代艺术博物馆去看最愚蠢、最土气的俄国电影《伊凡雷帝》，它配上了可怜的普罗科菲耶夫令人发窘的音乐。

作曲家自己没有把这部配乐的任何一段排上音乐会曲目，他倒是把其中最精彩的段落并入其他的作品里。不过普罗科菲耶夫去世很久之后，学者斯塔塞维奇（Abram Stasevich）凑了一部《伊凡雷帝》的清唱剧，虽然它写得又臭又长，而且过多依赖口语的叙述，不过偶尔还是可以听到这部作品的演出。

在 1942 年的夏天，普罗科菲耶夫根据安托科尔斯基（Pavel Antokolsky）的本子，着手谱写一部单乐章的康塔塔——《一个不知名男孩的叙事曲》（Ballad of an Unknown Boy）：

它以一个男孩的感人故事写成。男孩的母亲和姐妹被法西斯主义者杀害，他为了报仇，在敌军撤离他生长的小镇时，把一颗手榴弹扔进法西斯军队的参谋车里。这个男孩的名字和下落不详，但是他壮烈的事迹传遍前方后方，激起别人的英勇行为。在这个紧凑、戏剧性强的康塔塔中，我希望音乐反映了原著的悲壮情绪。当我谱写它的时候，我刻画了这个男孩破碎的童年、敌人的残酷、无限的勇气和胜利。

不幸的是，它却流于庸俗而零散。纳粹入侵的进行曲主题不断重复，它是模仿肖斯塔科维奇第七交响曲著名的入侵主题的风格，但是效果较为逊色。这部康塔塔只在 1944 年 2 月 21 日演出过一次。没有人喜欢这部作品。普罗科菲耶夫写道："我很抱歉地说，这个男孩已被踩死了。"

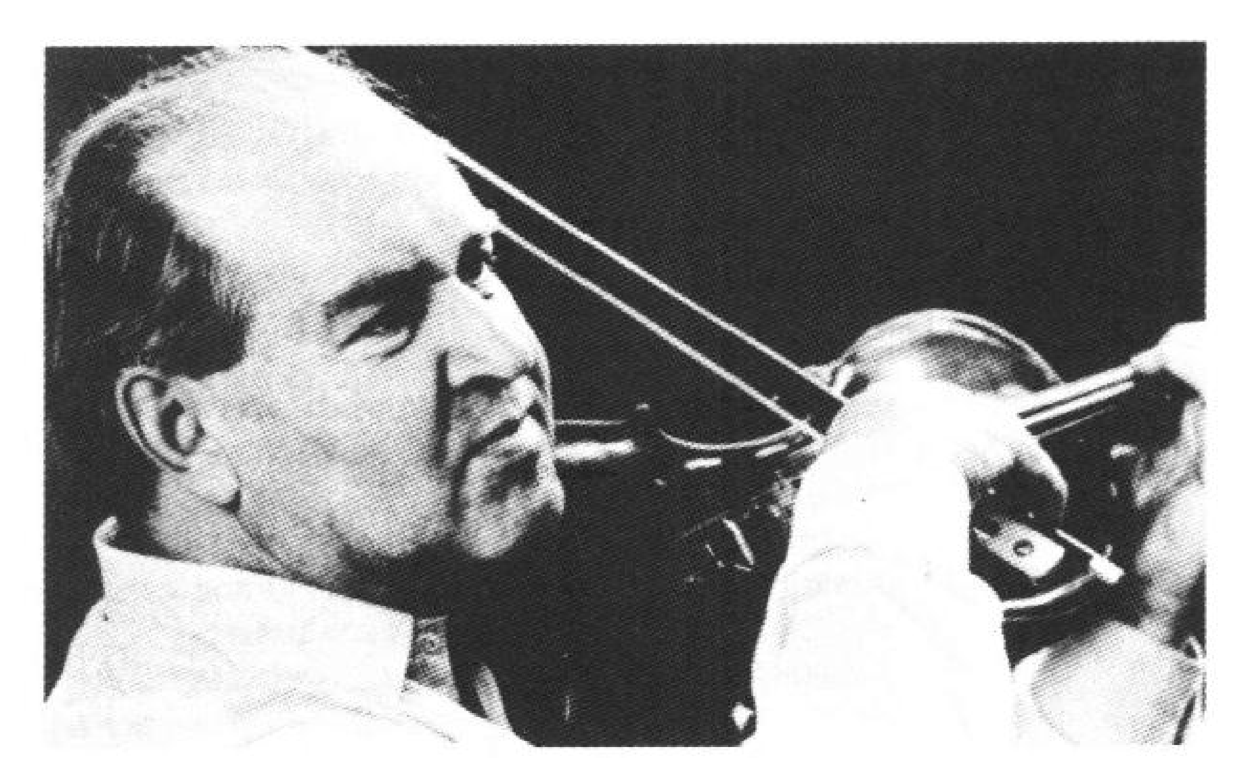
普罗科菲耶夫住在阿拉木图的时候，原本计划以哈萨克（Kazakh）的民间素材写一部歌剧，但是被其他更为急迫的职责打断。《战争与和平》必须完成，这表示不只是要完成配器而已。1942 年 7 月，他接到莫斯科艺术事务委员会的意见，该委员会的认可是决定这部作品能否在各个国立歌剧院上演的关键。普罗科菲耶夫着手修改，加强了古今的对照类比（拿破仑与希特勒；库图佐夫〔Kutuzov〕与斯大林），特别注重"战争"中广大人民的英勇行为，而将描绘"和平"时期贵族的部分予以淡化处理。波修瓦剧院的指挥萨穆苏德的坚决支持鼓舞了他。普罗科菲耶夫在 1 月举行的一次特别试演中亲自弹钢琴，"不甚容易地"试着和歌者与乐手交涉，萨穆苏德答允在年底之前上演。他和普罗科菲耶夫想办法把爱森斯坦也找了来，担任非正式的舞台设计指导。他似乎是把创意和新鲜感带入的不二人选。关于"莫斯科大火"，他已经建议加上一段插曲，描写身着戏服、满脸舞台彩妆的演员从法国剧院中仓皇逃出。"战争气息更强"的欢送"法军撤退"也是他的主意，普罗科菲耶夫在一首管弦乐前奏曲的"狂笑与口哨声"中对此加以表现。

1943年年初，普罗科菲耶夫和米拉回到莫斯科，这一次他们留了下来。凯旋的红军把前线远远往西方推进，战争的潮水已转向，而《战争与和平》的准备工作在继续进行。或者至少普罗科菲耶夫心里是这么想的。事实上，波修瓦剧院的重建受到延误，阻碍了上演全本歌剧演出的计划。普罗科菲耶夫在一封1943年11月17日写的信中告诉爱森斯坦这个改变。本来在12月有一场萨穆苏德负责的音乐会。眼看着首演在即，台后的政治斗争却一如既往地粉碎了普罗科菲耶夫的希望。萨穆苏德在波修瓦剧院的职务被剥夺，《战争与和平》的演出于是作罢。在列宁格勒又是旧事重演，在基洛夫剧院上演的日期不知还要延后多久。普罗科菲耶夫只能告诉爱森斯坦，新上任的总监应该会恢复"传统的"曲目："他们为了安抚我，会上演《灰姑娘》的。"他补充道。

这个美丽地区的轻松气氛亦可见于迷人的长笛奏鸣曲（Op. 94），涅斯耶夫说它是"普罗科菲耶夫战时最光彩而祥和的作品"。作曲家解释道：

我想为长笛写曲已经盼了很久，我觉得这件乐器不应受到冷落。我想以精致而流畅的风格来谱写一首奏鸣曲。

具有讽刺意味的是，这首作品在今天以D大调第二小提琴奏鸣曲（Op. 94）而更为人所知（技巧艰深的第一小提琴奏鸣曲早在1938年就已起草，不过却等到第二次



大卫·奥伊斯特拉赫

世界大战结束后才问世。),这是应奥伊斯特拉赫之请所作的改编:

我第一次听到这首写给长笛的奏鸣曲是在它完成之后不久,我心里突然想到,用小提琴表现应该听起来会很好。我觉得这首美丽的作品应该在音乐会的舞台上有更完满而丰富的生命。我建议作曲者写一个这首曲子的小提琴版。普罗科菲耶夫对此提议亦感兴趣。我们约了个时间见面谈这件事。这是我第一次看到普罗科菲耶夫作曲的情形,对我颇有启发,我以前是从不相信有这种工作速度和效率的。普罗科菲耶夫要我把谱中需要重编的每个段落做出两三个版本出来,并仔细地加以编号。我把

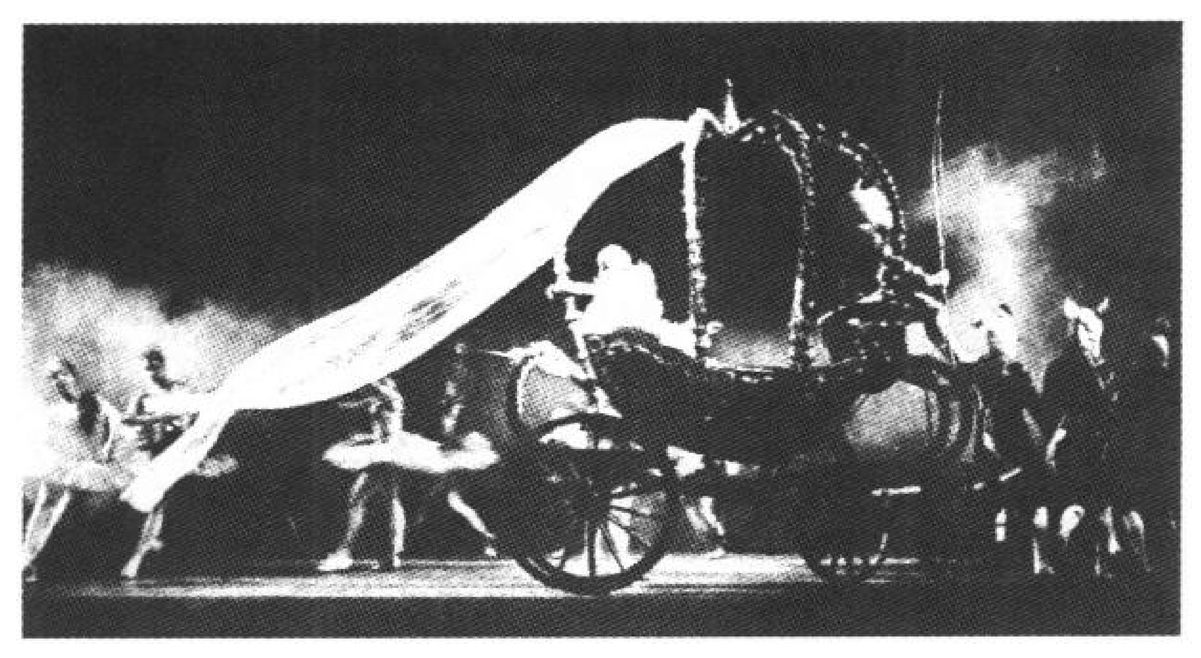
这几页乐谱交给他，他在他认为合适的版本上标注记号，并用铅笔在几个地方作修改。这首奏鸣曲的小提琴版两三下就完成了。

普罗科菲耶夫在两种版本里再次展现其源源不绝的旋律才分，这一点使他在20世纪的音乐家中独树一帜。肖斯塔科维奇推崇这首奏鸣曲为“一首完美卓绝的作品”。

《灰姑娘》的配器到1944年春末才完成。显然普罗科菲耶夫特别花了心血在上面。它肯定是一首迷人作品中最有创意的特征之一。作曲者故意制造出做作的、“如银练般”的声响平衡。这在演出中极难做到，因为此时小提琴在极高和极低的音域上，散发出有表现力的暖意。有许多小提琴的线条拔得很高，听起来像洋铁罐的声音；而大提琴、低音大提琴和低音木管乐器的旋律写作却流于混浊、粗野。不过，曲中只有负荷过度的段落才是败笔，像第二幕“双人舞”的高潮便是一例。

普罗科菲耶夫有较为轻松的题材在手，使得《灰姑娘》不像《罗密欧与朱丽叶》那么华丽浪漫。涅斯耶夫硬把灰姑娘诠释成一位有血有肉的民主人士。但是普罗科菲耶夫自己是以这部戏本来的面貌来看待它的。它是一个梦，一个很适合跳芭蕾的梦：

我尤其想要在《灰姑娘》的音乐中表达的，是灰姑娘和王子之间如诗一般的爱，这份情爱的诞生和开花，其过



皇家芭蕾舞团将《灰姑娘》搬上科文特花园皇家歌剧院的舞台，这是灰姑娘乘车去参加舞会

程中的曲折险阻，最后梦想成真。

这个童话故事给我在作曲上带来若干引人欲探究竟的问题。环绕着神仙教母的神奇气氛，钟声敲12下的时候，从钟里跳出12个古怪的侏儒，跳着“乔特卡舞”(chechotka：一种踢踏舞)，提醒灰姑娘要回家了；场景马上转到王子到各处寻找灰姑娘的芳踪；自然的诗篇以四个仙子以及同伴来代表四季——春、夏、秋、冬。不过我们这群制作这部芭蕾的人只是希望这个童话故事不过是描绘有热情、会犯错、有血有肉的人。N. D. 弗尔科夫和我对芭蕾舞的戏剧场面考虑了很多。音乐有三个基本主题：第一个主题——受到虐待欺凌的灰姑娘；第二个主题——贞节、纯净、哀怨的灰姑娘；第三个主题——恋爱中的灰姑娘，绽放着爱情。我试着通过音乐来传达不同

的性格——甜美哀怨的灰姑娘，她怯懦的父亲，脾气暴躁的后母，自私、满脑子古怪念头的姐妹，热情如火的年轻王子——如此一来，观者一定能分享他们的忧喜。

除了戏剧结构之外，我很想让芭蕾的部分尽量“可以入舞”，有各种舞蹈，同时让舞者有充分的机会展现舞艺。我以古典芭蕾的传统来谱写《灰姑娘》，它有一段双人舞、慢舞、加沃特舞(gavotte)、几首华尔兹、一首帕凡舞(pavane)、帕斯比耶舞(passpied)、布雷舞(bourée)、玛祖卡舞(mazurka)和加洛普舞(galop)。每个角色都有自己的变奏。

要等到战争结束，乌兰诺娃(Ulanova)才开始练习跳主角。

我试着说服普罗科菲耶夫把神仙教母的漂亮主题给灰姑娘，但是我的努力都不奏效。普罗科菲耶夫是那种视艺术为神圣不可侵犯的人，他不作任何妥协。他为神仙教母写了那段旋律，他就把它当成她的旋律，世上没有东西能让普罗科菲耶夫把这段旋律给其他角色。

我们第一眼就爱上了《灰姑娘》，而且打从开始我们就对它相当清楚，至少也比《罗密欧与朱丽叶》的情况要快得多，这些事实说明我们学会了如何了解普罗科菲耶夫音乐的程度进步了多少……

当这部普罗科菲耶夫最好的芭蕾在波修瓦剧院搬上



政府官员赫连尼可夫。他从 1948 年起担任作曲家协会主席，图中的他受到苏联青年的欢迎

舞台时，他的病况已经很严重，连排练也不能参加。只有一两次当他的健康允许的时候，我们才在演出时看到他。

这种情形可能也不坏。因为指挥尤里·法耶（Yuri Fayer）得以把谱中脆弱的部分予以强化，虽然这令普罗科菲耶夫极为不快。

1944 年的夏天，普罗科菲耶夫在莫斯科西边的伊凡诺沃（Ivanovo）乡间宽敞的别墅度过，这个地方是由作曲家协会来管理的。涅斯杰夫谈到普罗科菲耶夫和住在那儿的同事之间的同志情谊。其他的记载则说他冷落肖斯

塔科维奇，嘲笑卡巴列夫斯基，拒绝承认像赫连尼可夫（Tikhon Khrennikov）这类的人物。姑且不论这些报道的真实性如何，普罗科菲耶夫视之为“音乐上的小角色”的人物竟然有不成比例的影响力，他心里一定觉得难以接受。

当然，这是斯大林文化革命中最阴暗的部分。批评家、行政人员和艺术家一样，都是直接受雇于国家，艺术的评断和党的政策原则之间的区别模糊不清，于是文化工作者有时担当起检查者或告密者的角色。那些爬到文化官僚体制最顶端的人想的是保住自己的饭碗，而非鼓励控制在他们手上真正有才气的人，这是很自然的。同理，那些立志攀龙附凤的人也不愿去冒影响仕途的危险。受到各种刺激诱因不谋求创新的艺术家被指摘为因循守旧。整个体系不是激励创造出新的文化，而是致力保存旧文化最糟糕的部分，从而培养出一批文化特权分子，而他们的道德观和政治领导阶层一样妥协，对保存现状同样感兴趣。在西方，大众时尚是对流行品味的回应，是出于人类的贪婪；在苏联，艺术则要看官方的脸色来决定其命运。列宁攻击“资产阶级的个人主义者”高唱的“绝对自由”这个观念：

在一个建立在金钱权力上的社会里，是不可能有真正而有效的“自由”的……作家先生，资产阶级出版商要你提供色情文学，那么，你在和出版商之间的关系上会感到自由自在吗？

然而，在当代西方社会里，希望超越这种“色情文学”的艺术家是有这么做的“自由”的，然后艺术家因此而挨饿或发达。普罗科菲耶夫老早就放弃了前者的选择，而就苏联提供的方式接受其约束。当然，他似乎并不喜欢苏维埃的这一套，究其原因，乃是因为他不愿把时间花在和他自己的创作计划没有直接关系的东西上。

他在伊凡诺沃完成了第八钢琴奏鸣曲（Op. 84），这是从1939年以来“战争”三部曲的最后一首。从几个方面



吉列尔斯（Emil Gilels）在普罗科菲耶夫的建议下，于1944年12月29日首演了第八钢琴奏鸣曲

看起来，第八奏鸣曲和之前创作的作品有段距离。那种猛烈和冷酷无情的驱迫已经弛缓下来。这首奏鸣曲的音乐在风格上和普罗科菲耶夫当时在手边制作的剧场作品有近似之处。乐曲起始处“柔和的行板”(Andante dolce)和《战争与和平》中娜塔莎的主题并无太大差别，不过普罗科菲耶夫独特的和声色彩在此更为鲜明，旋律线条错落有致，用苏维埃的分析语气来说，就是表达了一些神情恍惚的劫后余生者欢庆战事的结束。第八奏鸣曲和第六、第七奏鸣曲一样，中间的乐章是个较为平静的间奏(interlude)，在此是一段轻缓的“行板”(Andante sognando)，有一点像小步舞曲(minuet)。“生动的”(Vivace)末乐章以典型的普罗科菲耶夫的触技曲(托卡塔)来起头，但是包含了第一乐章的回想(第二乐章亦然)。对涅斯杰夫而言，庞大的中间段落有着沉重的古怪步履，唤起“英勇的军队踏着坚定的步伐前进，准备击溃一切横阻”的意象。李希特是这样认识这首作品的：

它是普罗科菲耶夫所有奏鸣曲中最丰富的。它有复杂的内在生命和深刻的对立。有些时候它似乎静止不动，好似听到时代无情地向前行进。这首奏鸣曲沉重到有点难以掌握，不过是丰富的沉重，像一棵果实累累的树。

到这首作品正式首演的时候，普罗科菲耶夫又写出了《12首俄国民歌》(Twelve Russian Folksongs,

Op. 104)。今天,这些悦耳的乐曲成了他声乐作品中较为人所知的作品。

1945年1月13日，普罗科菲耶夫在莫斯科指挥一首新的交响曲。李希特说:

1945年宣布胜利的当天晚上，第五交响曲的首演将令我永生难忘……这是普罗科菲耶夫最后一次以指挥的身份演出。我坐在第三或第四排,很靠近舞台。大厅的照明或许一如往常,但是当普罗科菲耶夫站起来的时候,灯光好像从顶上的某处倾泻在他身上一般。他像是一尊台上的塑像。

当普罗科菲耶夫踏上指挥台时，一片肃静，而霎时间,炮声又如雷响起。

他的指挥棒已经举起。他等待着，他等到加农炮声停了以后才开始。这里头有一种非常重要、非常有象征意义的东西。某种共同的分界线已然降临……对普罗科菲耶夫而言亦是如此。
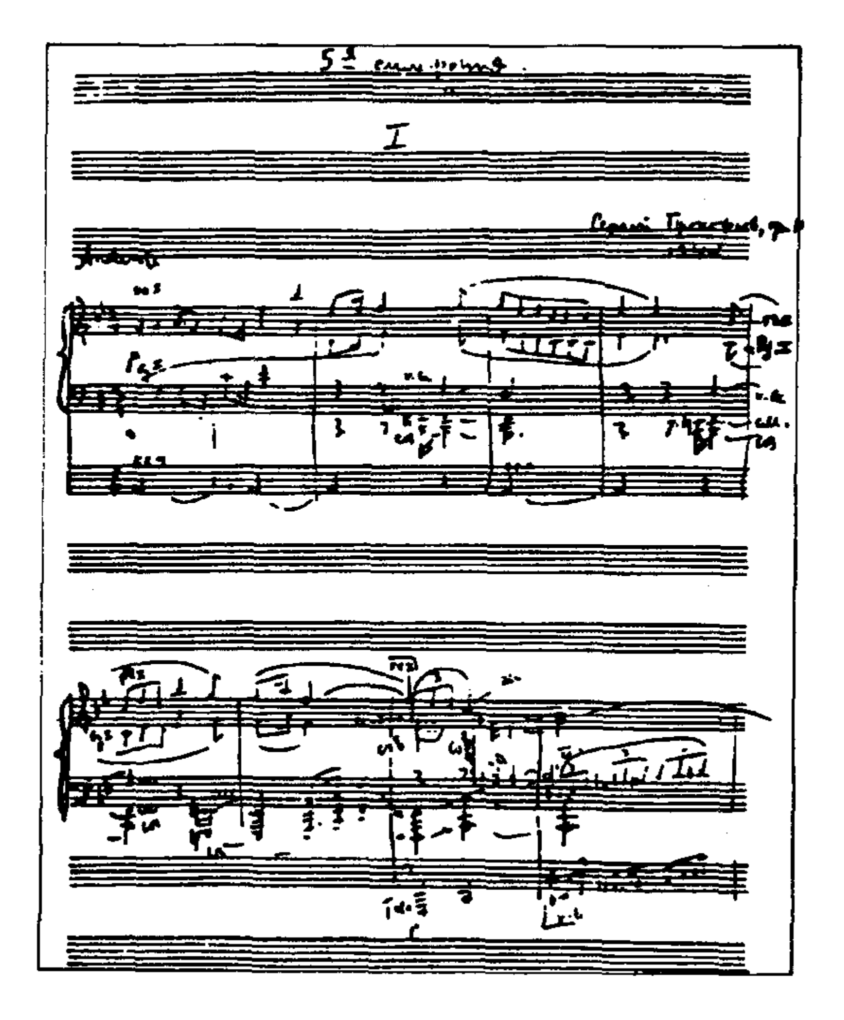
这首新的乐曲从一开始就抓住了一个胜利在望的国家的心情。这意思是说,第五交响曲并不是有意识的“战争”交响曲;其中有些主题可以回溯到20世纪30年代。这是一首有水准、有尊严的作品,他代表了普罗科菲耶夫迄今构思最深沉的交响作品:

我在1944年夏季谱写了第五交响曲,我自认为花在



普罗科菲耶夫站在指挥台上

这首交响曲上的心血，意义非比寻常，一方面是因为放入其中的音乐素材，另一方面也是因为在我停了16年之后，又回到交响形式上。第五交响曲完成了我作品的一个阶段。我把它当成一首述说人类伟大精神的交响曲。



普罗科菲耶夫第五交响曲的开头，此为钢琴总谱

这首作品在国内外皆受到好评，包括卡巴列夫斯基，可以料想到他会强调这首作品的民族性格。《纽约时报》的奥林·唐斯(Olin Downes)说：

这首交响曲肯定是俄罗斯在过去25年以来最有趣、或许是最好的作品之一。它无疑是这位作曲家最丰富、最成熟的交响作品。在第一乐章启始时的宁静，以及之

后的发展中,有一个新的精神世界……

涅斯耶夫忙于苛评的西方“唯美主义者”,居然影射这首交响曲“太过露骨地吸引大众”。不过,他似乎错过了西方评论中的美意。经过俄国人一番“热心修改”之后,《音乐美国》里面一篇不痛不痒的评论文字变成了一首赞美诗:

大众期盼已久的普罗科菲耶夫第五交响曲像一颗炮弹落在纽约音乐界……要尽述一首配器如此漂亮、连接如此巧妙,又机趣横生的作品,实为一件难事。

根据涅斯耶夫所述,第五交响曲音乐素材发展的方式较具有戏剧的特质,而非交响的特质:

……各种心境情景的转换,而非主题的发展与变化主导着全曲。在大部分的情形下,主题并不作任何实质的改变,只不过抹上了不同的音色,变换或展现出新的组合。有的时候,这首作品似乎不太像一首传统的交响曲,而是一首扣人心弦的交响剧。

对西方的评论者而言,这首交响曲最大的优点在于它“抗拒”戏剧与标题的定式。重要的是它在传统的四乐章架构中,严谨地控制音乐的关系。在素材整合的方面远胜过前三首交响曲。用来推动音乐发展的修辞手法和

节奏动机最后紧密地交织在一起;次要的乐念得到发展,而非被舍弃。一言以蔽之,普罗科菲耶夫试着写了一首“真正的”交响曲。

第一乐章效法肖斯塔科维奇的范例,它更像个“行板”,而非“快板”,将音乐的脉络收拢,在辉煌的胜利中达到高峰。普罗科菲耶夫致密的配器手法使高潮的效果更为增色。

第二乐章是个体例匀称的谐谑曲,它是用原本要给《罗密欧与朱丽叶》的素材写成的。这个乐章以持续不断的弦乐开始,音乐的棱角锋利而明确,或许不自觉地隐含了爵士乐的暗示。活力不减的三声中段(trio)是一个动人的对比,普罗科菲耶夫熟练而别具特色的和声手法更增加其明亮的特质。当谐谑曲再现时,却是出乎意料的不祥与恐怖,整个乐章令人想起年轻时的普罗科菲耶夫的疯狂机敏,但却不沦入肤浅的诗情画意中。

“慢板”乐章在一种“脉动”的伴奏上引入作曲家最脍炙人口的旋律,这个伴奏不同于第二小提琴协奏曲的慢板乐章。如果此处营构乐曲所表现出的单纯预示了以后的作品,那么末乐章的前奏便是对这之前的作品作了一个回顾。涅斯耶夫至少在这里听不到反讽:

……第一乐章的主要主题像回忆一般再现,作曲者在此再一次向听者提醒这首交响曲的主要意念:人类精神的辉煌与英勇的力量。

不管背后的意图何在，普罗科菲耶夫在“快板”中避免了空洞的高贵感，也避免了幼稚的乐观主义。单纯的愉悦油然生出跃动的力量（令人想起第七钢琴奏鸣曲），结局尤其令人兴奋。

在这首作品成功的首演之后几天，普罗科菲耶夫不慎滑倒，撞到了头，造成严重的脑震荡。送到医院时已不省人事，他的血压升高，情况危急。有好几个月的时间，他几乎撑不下去，卡巴列夫斯基回忆：

普罗科菲耶夫一动也不动地躺着。他不一会儿就认不出在他身旁的人，失去了意识……这大概就是生命的尽头了。

10

垂　　暮

20 世纪 50 年代初，瑞士作曲家阿瑟·奥涅格（Arthur Honegger）在对西方的音乐生活深感幻灭之际，说了这么一段话：

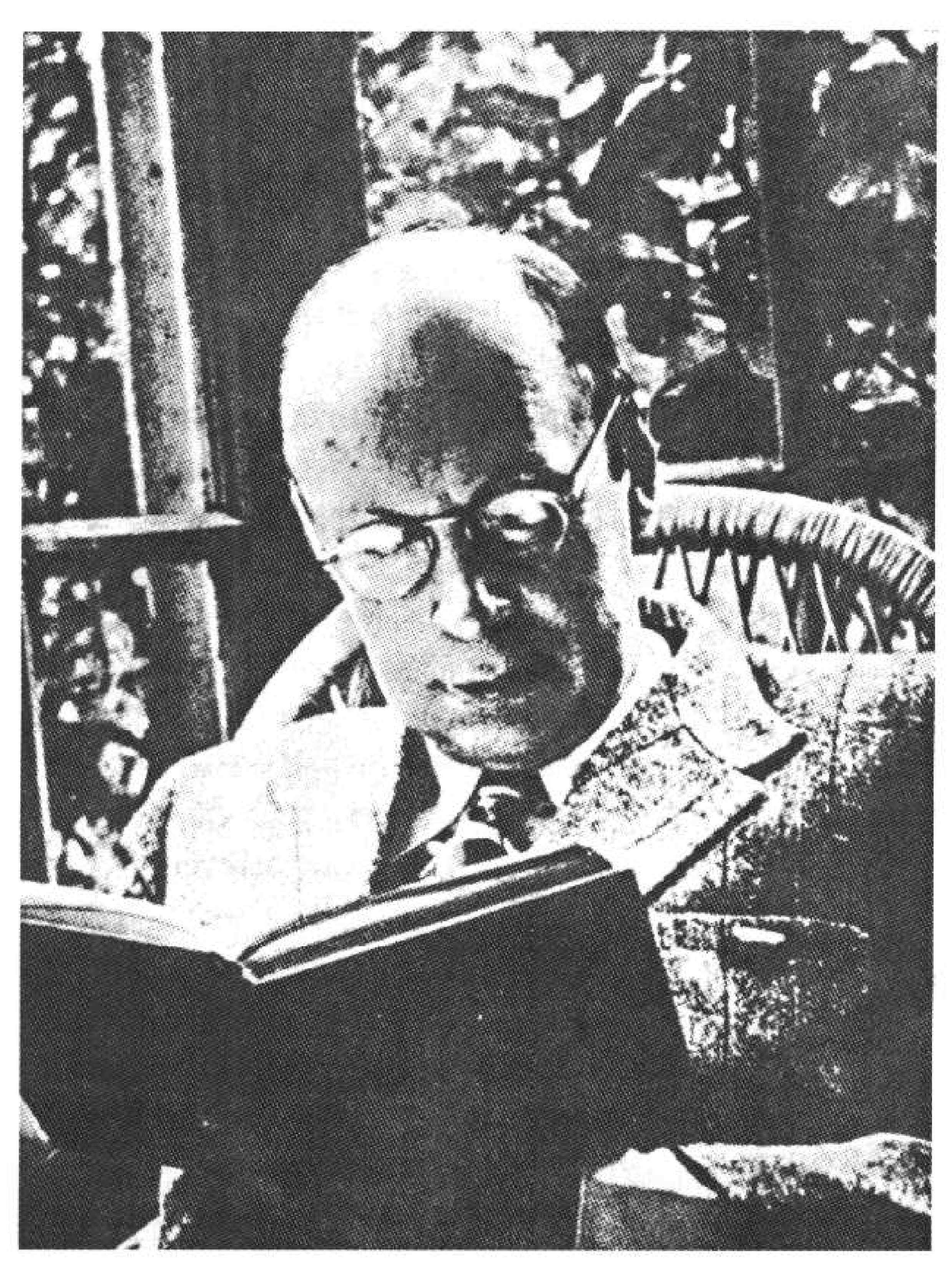
作曲家的奇怪之处在于：一个人把一生的力气花在制造一些百无是处的东西上，而这便是他的主要活动和事业。

相比之下，普罗科菲耶夫在 1937 年说了这样一段话：

音乐为少数唯美主义者所写的时代已经过去了。在今天，广大的群众和严肃音乐面对面相遇，他们期待它有如大旱之望甘霖。作曲家们，请注意这一点，如果你们违抗广大群众，他们就会离弃你，而追求爵士乐或堕落的音

乐去了。但是,如果你能抓住他们,你就会有一群前所未见的听众。这并不意味着你必须迎合这些听众。迎合总有不诚恳的成分在里头,迎合也生不出好的结果。广大群众要的是伟大的音乐、伟大的事业、伟大的友爱和活泼的舞蹈。他们了解的比某些作曲家所认为的还要多,而他们还想了解得更深入。

固然,我们可以说普罗科菲耶夫的理想境界只不过是一个理想而已,一个与苏联的狰狞现实格格不入的梦想。把苏联在文化上作的承诺认真地当一回事来看待,这可是大错特错了。从整体来看,普罗科菲耶夫的苏联时期说明了普及现代音乐的情形。在形式和结构方面,斯大林时期的新苏联音乐绝对要比 20 年代仍可以接受的“异化音乐”要求得简单,但是对普罗科菲耶夫而言,这也未必是个坏处。有几首他在国外时期写的作品可以看得出有苦心经营之处,但是很容易就听得出较为做作。虽然苏联当局不是对普罗科菲耶夫每一首作品都有所反应,那是因为他们急于推出一组“精品”,好支持他们自己的理论,《亚历山大·涅夫斯基》、《罗密欧与朱丽叶》、《斯大林万岁》和第五交响曲,这些都是 1948 年普罗科菲耶夫在自辩里提到的几首“样板”作品。也难怪普罗科菲耶夫从不曾真正了解他的官方乐评家。有什么需要了解的?他总是按照内在的音乐性进行创作,他追求的是将乍现的旋律灵光和现代语汇加以综合,尽量避开故作饱学状,而在情趣和幽默上大力着墨。



普罗科菲耶夫摄于他的乡间小居

可是到40年代末的时候，这一切已经不再有可能了。其原因有二：第一，普罗科菲耶夫的健康日渐恶化，他逃过1945年1月的劫数，但是头痛不断复发，几次严重的高血压更是折磨着他的残年。他必须量力而行。病痛耗尽了他的精力，摧折了他的讽刺锋芒，延缓了他以往下笔如飞的创作速度。第二个原因是战前的文化政策又逐渐重获肯定。随着冷战的开始，日丹诺夫整肃的目标从文学、戏剧转到了电影，而1948年"音乐军事法庭"荼毒的程度最为惨烈。

一如1936年时的情况，引发这种灾难的是斯大林对最近苏联歌剧的不满。瓦诺·穆拉德里(Vano Muradeli)的《伟大的友情》(The Great Friendship)在音乐上平凡无奇，目的是以谀词奉承独裁者的故乡——格鲁吉亚。这部作品的败笔在于它的情节，它称颂一个格鲁吉亚的老布尔什维克，但此人却被斯大林所迫而自杀。1948年1月，日丹诺夫举行了三天"非正式"的但有决定性的作曲家会议，党中央委员会在1月10日对"穆拉德里的《伟大的友情》"公布了决定。这份用意恶毒的文件形式上由作曲家协会在全国各地的分会予以认可，它只不过是诋毁的借口，受到株连的有普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、米亚斯可夫斯基、哈恰图良以及当时几乎所有的重要作曲家。在各方的沉重压力下，新的命令在4月19日到25日举行的第一届作曲家协会会议中通过。这个搞通俗音乐的组织当然乐于落井下石，对这一帮高高在上的作曲家加以攻击。许多普罗科菲耶夫早期的作品遭到禁止，他享

有的特殊地位也就此烟消云散了。

一时之间，音乐的“形式主义”成了大众口诛笔伐的对象，甚至还自成一种文学类型。奥西普·车尔尼(Ossip Cherny)的小说《斯奈金的歌剧》(Sneghin's Opera)中的主角斯奈金写了一部“形式主义者”的音乐剧，由于无产阶级大众不需要它而告失败。斯奈金向妻家求援（也就是“大众”)：在现代音乐中是否有个人悲剧存在的空间。斯奈金妻子的答案是：“没有，你一定要做一个有敏锐自觉的大艺术家，不要净在个人这一套芝麻绿豆的小事上穷费神。”车尔尼把自我表达和悲剧的要素合二为一，而且把这两件事都当成不合时宜，车尔尼让这位作曲家参加党员集会，听听大家的批评，斗争后的他否定了自己的过去，看到了未来的希望，回到家时已脱胎换骨成为一位坚定的“社会主义现实主义者”。谢尔盖·米凯可夫(Sergey Mikhalkov)在1949年写的《伊雅·格洛文》(Ilya Golovin)叙述了一个混合了普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇式的人物，格洛文写的一首交响曲虽然受到美国广播界的肯定，但却受到党的批评。最后，格洛文拒绝了腐朽的资本主义者的称赞，转而从广大群众身上找寻灵感，出版通俗风格的作品。结果如何呢?场场爆满。

比电影情节还要匪夷所思的是另一部描写真实生活的歌剧，这是赫尔曼·楚可夫斯基（Herman Zhukovsky）写的《一切发自心中》。它叙述了在集体农场的理想生活：所有的一切似乎都井然有序。这部歌剧于1951年1月16日在波修瓦剧院上演，普遍予以好评。同年3月



安德烈·日丹诺夫，他是整肃文化的能手

15 日，它获得了 1950 年的三等斯大林奖章，楚可夫斯基得到 2.5 万卢布的奖金。4 月 19 日，《真理报》突然对这次制作的各个方面大加攻讦。为了满足党的要求，那些负责审核的人开始走火入魔地进行各种思想斗争。5 月 11 日，斯大林奖委员会提议撤销这一奖项。

在今天，我们依然会对“日丹诺夫恐怖”(Zhdanovschina) 的文化扫荡感到极为震撼。波纳尔 (David Pownall) 的《大师课》(Master Class) 是一部最夸张的剧作，它于 1983 年 1 月在莱彻斯特首演，描写斯大林亲自胁迫普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇就范，谱写“真正的”音乐。这位虚构出来的独裁者主导了一场累坏人的创作课程，教他们该怎么作曲。

事实没那么曲折离奇。米亚斯可夫斯基对这些“指控”不做正式的答辩，而普罗科菲耶夫则送了一份措辞不是卑躬屈膝的道歉书给赫连尼可夫。他病得无力反抗，最后只得找个避风港躲躲，委屈自己去谱写他大部分的同侪音乐家写了许多年的作品——没什么特别的音乐，也就是不会触犯龙颜、不会“出错”的音乐。他写的旋律空洞柔顺，这在普罗科菲耶夫的音乐生涯中是头一遭。普罗科菲耶夫自己很明白，如果艺术要“发挥作用”，就必须保有其自主性。但现在不在于独特性，而在于泯灭面目、隐姓埋名。

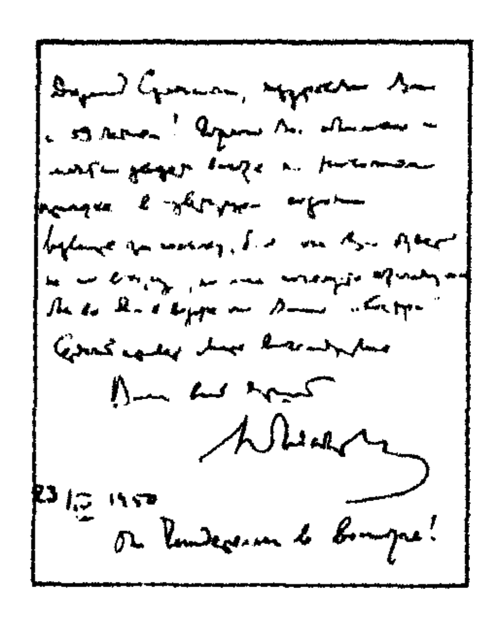
从 1949 年到 1951 年之间，每一年都有老友谢世。先是爱森斯坦，然后是阿萨费耶夫、米亚斯可夫斯基和兰姆。普罗科菲耶夫要不是有儿孙相伴，加上和一群年轻



尼古拉·米亚斯可夫斯基,他是普罗科菲耶夫的密友

的音乐家接触,他在这段期间恐怕会很寂寞;这群年轻的音乐家有萨穆苏德、奥伊斯特拉赫、罗斯特罗波维奇、李希特和魏德尼可夫（Vedernikov)。卡巴列夫斯基像看护一样照料他，但肖斯塔科维奇很少来看他。普罗科菲耶夫的晚期作品是由勒冯·阿夫托杨(Levon Avtomyan)整理出版的。从1949年之后,普罗科菲耶夫和米拉在乡间深居简出,“很少到别的地方”。

米亚斯可夫斯基在1950年8月8日去世,这对普罗科菲耶夫尤其是一大打击。他们最后的书信往来是前一年春天,这是对老友的紧急召唤。



米亚斯可夫斯基写给普罗科菲耶夫的最后一封信

这两位有病缠身的作曲家多年来定期相聚，共度假日。米拉透露他们两人很喜欢在尼古琳娜四周的森林里漫步：

我们在林中漫步的时候，谢尔盖有时会摘一些蘑菇，他跟着米亚斯可夫斯基的足迹走，谢尔盖管他叫“寻菇大师”。米亚斯可夫斯基去世后，谢尔盖常常回到他和米亚斯可夫斯基在1950年7月曾一同走过的森林小径。

不管普罗科菲耶夫遭受什么损失，或者遭受什么样的挫折，他都不曾放弃对他而言最有意义的事物——他的作品：

不能一天不工作。他的目标之单一，让他可以在任何情形下工作。他只需要一台钢琴和一张书桌。即使没有钢琴，没有书桌，他也照样能作曲。在火车上、在船舱里、在病房里。他在什么情绪下都能工作，在兴高采烈的时候，或是在心情沮丧忧烦时；在他生龙活虎得连医生都满意的时候，以及在他病得必须改变整个生活方式，才能继续作曲的时候……

……笼罩着他晚年的病痛并没有稍减他创作的能力，他肉体和心灵的力量反而因为病痛而更为集中在他的艺术上。他很想写一本自传，但是他之所以未能完成，病痛也是其中的原因之一。这或许是他对病痛所做的惟一让步，而他对此甚感后悔。他为了（对他而言）至高的欢愉——创造的欢愉——而自愿牺牲许多生活的乐趣。要是一天没有工作，他就认为这一天浪费掉了。在他生命的最后阶段，最困扰他的就是医生强迫他把工作搁在一边。遇到这种时候，若是问他觉得如何，他会用苦涩的口吻说："我无所事事。"他平常的个性愉快温和，这个时候却易怒而且沮丧。

在1950年春天，他住在医院时写信给我，说他曾试着说服医生让他工作，"一天至少两次，每次工作半个小时。"后来他的健康在疗养院里日渐恢复，他告诉我："至少我又觉得像个正常人了：他们让我每天工作20分钟。"20分钟！对于一位从不计算他投注在音乐上的时间、音乐是他命根的人来说，这真是少得可怜的时间！

李希特在米拉陪同下，两次到克里姆林医院(Kremlin Hospital)探视普罗科菲耶夫：

他独自一个人，整个人都变得柔和。他说话的声调悻悻然。他说："他们不让我写曲子……医生不让我写曲子。"

米拉·亚历山德洛夫娜安慰他，好像在对一个生病

的小孩说话似的，平缓而单调。

他抱怨他们老是把他的纸拿走，但是他还是照样写，把小片的纸巾藏在枕头下……一个月后，我们又去看了他一次。他的情况有所好转，于是获准写曲子。他开着玩笑，说了些事情。他亲切、愉快而恬静。他陪我们走到楼梯，我们走到底时，他挥手向我们道别，在我们面前好像是一个淘气的学童。

1945 年 6 月，普罗科菲耶夫的健康已经好到可以参加萨穆苏德的三场音乐会，演出几段《战争与和平》。出席首演的观众向刚到鬼门关走了一遭的普罗科菲耶夫表达祝贺之意。不久之后，萨穆苏德被任命为列宁格勒马利歌剧院(Maly Opera Theatre)的艺术总监。他接受这个职位，但是有一个条件，即要准许他上演这部歌剧。这个版本的《战争与和平》总共有 13 幕，要两个晚上才演得完。一等到普罗科菲耶夫的健康允许，他和萨穆苏德便着手进行修定版。最后，普罗科菲耶夫又增加了两段："凯塞琳女皇的朝臣所举行的舞会"(A ball given by a courtier of Catherine the Great)，以及"菲利的战争会议"(The war council at Fili)。结果两段都非常成功。第一段写来很顺手，因为普罗科菲耶夫有理由以《灰姑娘》的风格写一连串迷人的舞曲。第二段则要到 1947 年才谱写好。这是推动第二部分的枢纽，它必须以库图佐夫为焦点。萨穆苏德急欲为主角写一首能捕捉爱国心的咏叹调，普罗科菲耶夫没那么热衷。找寻相称的音乐变成扰

攘不绝的争论。“就我记忆所及，至少有八个版本……”萨穆苏德回忆。

“你要的到底是什么?”普罗科菲耶夫有一次问道。

“一首像在《苏萨宁》(Susanin)或《伊戈尔》(Igor)里的咏叹调——居于中心地位、雄辩滔滔、举足轻重。”

“我做不到……”

“那么写一首好一点的,你非得这么做不可。”

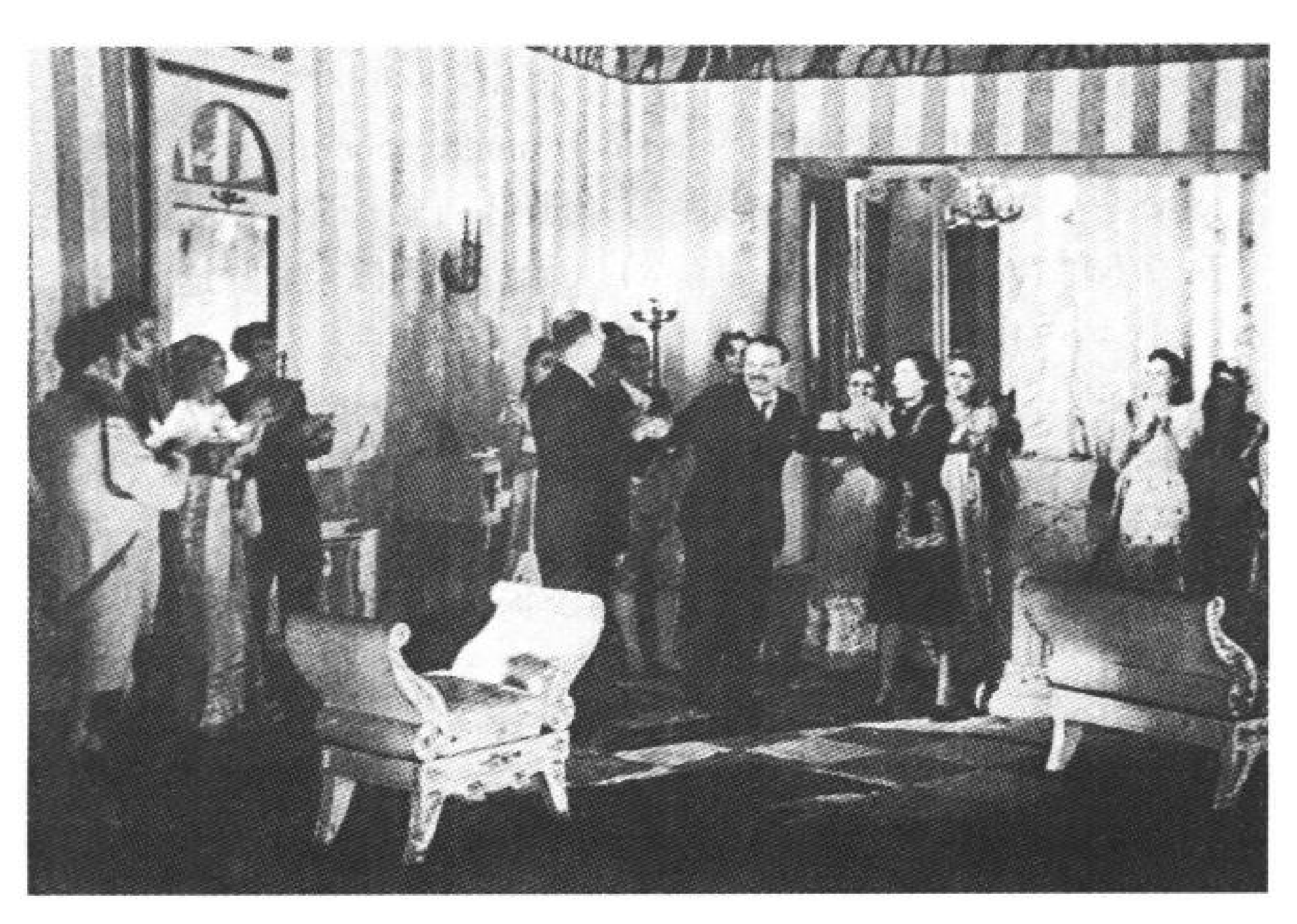
最后,普罗科菲耶夫给萨穆苏德一张乐谱,他在上面



《伊凡雷帝》第二部中的一景

大略写下他为电影《伊凡雷帝》写的一段旋律。“这好像是你要的”。当重写的工作继续下去时,写给库图佐夫咏叹调流畅的、非常“俄罗斯”的主题就成了这部歌剧的主导动机了。

《伊凡雷帝》第二部的音乐在 1945 年 1 月到 11 月之间配好。大概在这个时候，普罗科菲耶夫着手写第九钢琴奏鸣曲,起草第六交响曲,并润饰《终战颂》(Ode to the End of the War,Op. 105)。这首乐曲的主题素材借自没有出版的《革命》康塔塔,是为一个小型的实验编制谱写的,



《战争与和平》第一部分首演之后，作曲者和演出人员一同向音乐总监萨穆苏德祝贺,站在他两侧的是普罗科菲耶夫和米拉

它舍弃了小提琴、中提琴和大提琴，而就八台竖琴、四台钢琴，一组管乐器和打击乐器。至于爱森斯坦的电影《伊凡雷帝》，对其中“意识形态概念”的批评则是愈来愈多。爱森斯坦心脏病的发作几乎要了他的命，他复原之后依普罗科菲耶夫的提议，开始写回忆录。斯大林看了这部片子之后非常不喜欢，《伊凡雷帝》的第二部便遭到禁演达 12 年之久。而已经拍好、要作为第三部的胶卷就这样被毁掉了。

虽然普罗科菲耶夫自己的健康一直需要加以注意，但是情况到 1946 年 5 月已经稳定下来，他获准到列宁格勒，第一次看到萨穆苏德的《按托尔斯泰的小说〈战争与和平〉谱写的抒情剧景》(Lyric-Dramatic Scenes after Tolstoy's Novel 'War and Peace')。演出从第一景《在罗斯托夫庄园》(At the Rostov estate)开始，最后以《鲍罗迪诺战役前夕》(Before the Battle of Borodino)结束，宏伟壮阔的合唱唱出的铭句被取消了。这部作品在 1946～1947 年的乐季里上演了 105 次。似乎没有理由不去制作这部歌剧的第二部分。

1946 年夏天的乐季还有一次迟来的胜利，这便是 F 小调第一小提琴奏鸣曲 (Op. 80) 的完成，这是普罗科菲耶夫最伟大的非管弦乐作品之一。大卫·奥伊斯特拉赫接着讲了这个故事，因为这是“他的”奏鸣曲：

我记得 1946 年夏天的那一天，我驱车前往普罗科菲耶夫在尼古琳娜的乡间住所，去听一首他刚完成的小提

琴奏鸣曲（它在普氏的作品中编为第一）。“你一定要来”，他在电话里说，“尼古拉·亚可夫列维奇也写了一首小提琴奏鸣曲。所以你有机会一次听到两首新的奏鸣曲。”

我依约准时到达。不久，住在附近的米亚斯可夫斯基也来了，我们坐下来聆赏普罗科菲耶夫的奏鸣曲。如果我没弄错的话，米亚斯可夫斯基也是第一次听到这首作品。普罗科菲耶夫在弹奏之前把所有的乐章都提示过一遍，之后他一口气把整首作品弹完。这首作品给人强烈的印象，虽然普罗科菲耶夫的弹奏有一点“羞涩”。我们可以感觉到这真的是了不起的音乐，它的优美和深刻在近十年发表的小提琴作品中是鲜有的。米亚斯可夫斯基只说了一个字：“杰作。”他又对普罗科菲耶夫说：“好家伙，你不晓得你写了什么！”他显然深受感动。

接着，尼古拉·亚可夫列维奇要弹他的奏鸣曲。但是大家决定先休息一下，米亚斯可夫斯基回家一趟，普罗科菲耶夫趁这个机会带我们（我和我的儿子）去他的花园走走……

后来，当我和我的钢琴搭档 L. N. 奥柏林（L. N. Oborin）练习这首奏鸣曲的时候，我们曾多次前往拜访普罗科菲耶夫，他给我们许多极为宝贵的建议。看得出来他非常喜欢这首作品。他和我们一起研究这首作品显然很高兴，还给我们关于乐章的性格和音乐内涵的

意见。譬如说，第一乐章里有一段是小提琴上上下下拉着音阶，他说这应该拉得“像风在墓园里呼啸”。他作了这种评注之后，整首奏鸣曲的精神对我们有了更深一层



英国国家歌剧院制作演出的《战争与和平》，这里的三幅照片取自1975年10月的演出。本图中的娜塔莎是由费丽西蒂·洛特(Felicity Lott)饰演，安德烈由汤姆·麦克唐纳(Tom McDonnell)饰演。苏联波修瓦剧院在1959年的制作仍然在剧目之中，也灌录成激光唱片，不过英国国家歌剧院的版本(在1972年首次广播播出)是迄今演出最完整的版本。它是一个折衷的华丽盛会，保持了斯大林式的风格，但仍能让我们感受到娜塔莎、安德烈和皮埃尔三人不同的命运

的意义。我从未如此沉浸在一首乐曲中。到第一次公开演奏之后,我才能拉些别的曲子,想些别的东西。

第二年冬天，普罗科菲耶夫的健康再度恶化。他的病情严重到无法亲自看到《战争与和平》第二部分的准备过程,但是他还是创作不辍。1947 年 2 月 18 日,他想办法完成了第六交响曲(Op. 111),他在进行“战争”一幕的修改时，还起草了大提琴奏鸣曲的乐念。《战争与和平》的正式彩排到 7 月才举行。但是到了那个时候,他还是无



戴瑞克·哈蒙·斯托欧德(Derek Hammond Stuoud)饰演拿破仑

法出席，观众里有不少作曲家协会和艺术事务委员会(Committee on Arts Affairs)的成员。此时离日丹诺夫的查禁才不过半年而已。普罗科菲耶夫对俄国历史的大胆看法，斯大林对此会有什么反应？这个时机并不恰当，剧院方面选择了延后演出。虽然还有几场“关起门来”的首演，但是也仅止于此，不会再有别的了。政府中官僚的建议和修改使它支离破碎，剧院方面的行政人员不愿以这样一个残破的面目见人，但作曲家不顾一切，十分想看到他的作品上演。最后，萨穆苏德证实道：



哈洛德·布莱克本(Harold Blackburn)饰演库图佐夫

普罗科菲耶夫非常想看到《战争与和平》的上演，这个念头强烈到只要它能搬上舞台，他就准备做任何修改与缩减。

10月11日，列宁格勒爱乐乐团首演第六交响曲，由穆拉文斯基(Yevgeny Mravinsky)指挥。曲终，普罗科菲耶夫和他一起出现在舞台上接受喝彩。如果说听众当场的反应没有敌意的话，那么这只不过是暴风雨之前的宁静罢了。1948年，这部作品成了众矢之的。第六交响曲是普罗科菲耶夫苏联时期最精妙的作品，称得上是他的巨作，即使到今天，还是很少人能够看出第六交响曲的真面目、真价值。

在某种程度上，这首交响曲是从战争的那几年得到灵感的，就像普罗科菲耶夫告诉涅斯耶夫的那样：

现在我们陶醉在伟大的胜利中，但是我们每个人的身上都有愈合不了的伤口。有人失去了他的亲友，有人失去了他的健康。这一点绝对不要忘记。

第六交响曲是对死者的追念，但也饱含生者的自我追寻。好像普罗科菲耶夫自己生活上的问题还不够多似的，他愈来愈担心他的艺术。正如纳博科夫所说：

他这些年来一直认为他所做的工作正是政府要他做的，也就是谱写简单、而且容易“消费”的音乐……突然

间，他开始怀疑自己对政府律令的解释，不知道下一步要做什么……他心中未泯的艺术良知很自然地抗拒顺从的想法，这种顺从并非以他心里的信念为本，还与他的艺术自由相违背。

更了不起的是，第六交响曲代表了向前迈进一步，以真正的交响曲法则测度了未经探索的情感深处。它有三个乐章，长达43分钟，其阔伟的规模可能得力于肖斯塔科维奇的先例，但是它创造出的声响世界却是独一无二的。

在一声坚定、有决定性的呼声唤起注意之后，第一乐章开场的曲调抒情得令人咋舌。第二主题（由双簧管奏出）同样出人意外的柔和，像一首圣歌，它有另一个世界的特质，更因它远离本调而显得浓厚。力量强大的中间乐段有一种罕见的目标感，当它的主题逐渐积蓄出史诗般的力量时，它表现出马勒式的风格，高潮感从头到尾都被精心构筑。但是这里没有最后的胜利作为解决，如同第五交响曲相应的乐章一样。晦暗的器乐色彩笼罩着本应是光明、正面的终结和弦的声响。

这首作品没有谐谑曲。中间的乐章整个是“广板”（Largo），它和第一乐章一样沉重。它的开头忧烦而恼人，有着普罗科菲耶夫作品中少见的情感张力。第一主题似乎也满载忧伤。涅斯耶夫又表示不满，抱怨这个乐章“欠缺对比”。其实第二主题没那么紧张，较为款款抒情，它先是由大提琴奏出。乐曲的流动被一段狂暴的乐段所打

断，乍听之下让人想到《灰姑娘》中“午夜”一幕，以及《塞米欧·考特科》中类似的段落。它在这里的用处在于预示了末乐章独特的声响。中间段落弥漫着淡淡的乡愁，还包括一段写给圆号演奏的小夜曲，而这个乐章最后一部分以回溯的顺序，遥遥回顾了这个乐章起始的素材。尾声本身并不算是一个平静的结尾。

之后，末乐章轻松活泼的纯朴幼稚大大出人意料之外。不倦的“急板”(Vivace)屡被在低音部踩踏的笨拙的农夫舞曲所打断，除此之外，我们似乎又回到《古典交响曲》的世界。第二个乐思又是令人叫绝，虽然低音号的后半拍或许有一点不安稳的味道。音乐顺着幽默、嘲讽的古典路子走下去。圆号和弦乐在一个高昂的节骨眼上把两个主题并在一起。一种不宁静的感觉愈来愈深。音乐迷失了方向，慢慢消失。这里没有苏联当局喜欢的乐观结局。作曲者为自己留下了一个后记。来自第一乐章、圣歌般的忧伤主题又再次出现，加上之后的迸发，这首交响曲最后很明确地以悲剧收场。稍停之后，“急板”又出现了，但此处仅余那笨拙的主题。一阵旋风之后，戛然崩散。从音乐上来看，这首交响曲达到了它的目的，但若是把这段音乐说成得意洋洋的炫耀那就大错特错了。弗尔科夫要肖斯塔科维奇自己来谈他的第五交响曲：

这就好像是有人用棍子打你，一面说：“你的工作就是要快乐，你的工作就是要快乐。”你站起身来，浑身颤抖，口中喃喃有词地离开：“我们的工作就是要快乐，我们

的工作就是要快乐。”这算哪门子的超凡入圣(apotheosis)?

受苦受难这件事本身对于斯特拉文斯基的艺术信念有所影响,使得他决定把他的艺术和生活尽量分开,而不是为他的情感找一个音乐的宣泄口,T. S. 艾略特为这个想法下了定义:

艺术家愈是趋于完美,那受苦的肉体和创作的心灵在他心里分开得就愈是完全。

此时,普罗科菲耶夫在音乐上的想像力愈来愈深刻,使得这两位作曲家在美学理念上的差异更加明显。当《纽约时报》的唐斯撰文欢迎这首交响曲时,斯特拉文斯基在1949年12月15日写信给纳博科夫:

我听了普罗科菲耶夫的第六交响曲。它的沉闷无趣是没得说的,它在美感和技巧上也了无新意。这一点尽人皆知,除了唐斯先生之外。

即使是曾把第五交响曲形容成一颗“炮弹”的《音乐美国》,也在第六交响曲里找到一些东西来称赞:

或许因为这首作品是某种自传性质的忏悔,它的结构松散、不断反复,而作曲者沉溺于华丽的效果中不能自

已。然而，乐曲所表现出的热情、诚恳，以及在大段落背后的推动力，却是教人无法抗拒的。

1947年秋天，普罗科菲耶夫完成了第九钢琴奏鸣曲(Op. 103)。这首作品在两年前就开始谱写，题献给李希特。普罗科菲耶夫曾把草稿出示给李希特看，说道："我有一个有趣的东西给你。这会是你的奏鸣曲……不过，不要以为它会在效果上大做文章……"李希特回忆道：

的确，此曲乍看之下似乎相当简单，我心里甚至有点失望。(后来)普罗科菲耶夫在(60岁)生日时又生了病。之前两天，作曲家协会安排了一场音乐会，普罗科菲耶夫只能在电话里收听。我第一次弹第九奏鸣曲。这首曲子光华四射，简单而亲切。我认为它在某些方面是一首在家居时弹的奏鸣曲。愈是听它，愈是喜爱它，也愈是感到它的魅力。它似乎愈变愈完美。我非常喜欢它。

它是一首从"现代音乐之夜"的学生手中写出的一首家居奏鸣曲！和普罗科菲耶夫年轻时写的充满个性的音乐对比最强的，就数这首作品了。正如克劳德·塞缪尔(Claude Samuel)所说：

这部作品的色调更为舒缓、更为安静而澄澈，这可能是因为这位患病的老人的性格改变所致。他年轻的活力不再，代之以对生命更为沉稳的态度。但这也可能是苏

联音乐的一大成就，也就是驱使艺术家达到所谓的“新的单纯”(new simplicity)。

这首奏鸣曲的尾声为普罗科菲耶夫尽收乾坤的九首奏鸣曲提供了一个平静而威仪堂堂的结语。

他在1947年也为独奏小提琴创作了D大调无伴奏奏鸣曲(Op. 115)。它虽然受形式和编制的限制，却是一首很有特色的精致画像，涅斯耶夫却认为“这首无伴奏小提琴听来显得格外单薄。这首作品若依作曲者的原意，用一组小提琴手来齐奏，说不定才能对它下个正确的评语”。

1947年11月，苏联人民响应政府，庆祝建国30周年。普罗科菲耶夫以一首没什么内容的交响乐曲《庆典诗篇》(Festival Poem, Op. 113)以及康塔塔《兴盛吧，伟大的国家》(Flourish Mighty Land, Op. 114)来应景，根据米亚斯可夫斯基的说法，它“精神抖擞、欢腾，相当清新可喜”。当日丹诺夫的利斧将它们砍落时，普罗科菲耶夫正在努力谱写一部新歌剧《一个真正的男人的故事》。基洛夫剧院很欢迎这个以飞行员阿历克赛·莫瑞斯耶夫(Alexei Meresyev)的英勇事迹谱写的歌剧，而普罗科菲耶夫心里也一定希望这个计划能够让他重获喜爱。他表示：“旋律清晰，和声语言尽可能地简单，这是我在这部歌剧中应该努力经营的东西。”《一个真正的男人的故事》和《战争与和平》分别在12月3日和4日在列宁格勒剧院举行了“不对外公开的”预演。普罗科菲耶夫坚持要出

席，但是这两部戏都未获准上演。《一个真正的男人的故事》最后在1960年10月8日在波修瓦剧院首演（是经过删改的版本）。从这部作品可以看出，普罗科菲耶夫创作的品质已经处于低潮。

许多在这最后几年里创作的作品都不能符合普罗科菲耶夫自己的高标准。普罗科菲耶夫为剧院所拒，便又转而为儿童创作，他为儿童广播部门写了他第一首交响组曲《冬天的野火》（Winter Bonfire，Op. 122）。米亚斯可夫斯基1950年4月10日的日记上载有这么一段体恤的文字："最近从收音机里听到普罗科菲耶夫根据马夏克（Marshak）的诗文所写的儿童组曲，悦耳怡人，想像力非常丰富而意趣横生。"

他和马夏克合作完成了一部显然是为党宣传的清唱剧，标题为《捍卫和平》（On Guard for Peace，Op. 124）。

谢尔盖在清唱剧《捍卫和平》首演前一天的夜里惊醒，心里怀疑他是否成功地把他想要表达的放进了这部作品里，我到现在闭起眼睛都还能看到他脸上的焦急神情……

普罗科菲耶夫遭到报刊许多刻毒的批评，就此，我们可以了解到米拉·门德尔松回忆录的真正意义。

第七交响曲在作曲家协会的第一次"试听"又是旧事重演。它是普罗科菲耶夫"为年轻的听众写的一首简单



普罗科菲耶夫，摄于 1951 年

的交响曲"。即便如此，他还是害怕自己可能会受到误解。卡巴列夫斯基回忆道：

我们发现他卧病在床。他着急地问我们试听的情形，他一听到它很成功便心情愉快。他一次又一次地问我们，深怕我们只是想要安慰他。"音乐是不是太简单了?"他问道，但是他对于寻找新的单纯性，心里并不怀疑，他只是想要确定他的探求为人所了解，并受到重视。

第七交响曲是一首迷人的作品，但是它并不那么像一首交响乐曲。它欠缺张力与冲突，也不以复杂的管弦乐配器手法自我炫耀。普罗科菲耶夫确实曾经担心过他的艺术方向，这一点并无疑问。他听从斯大林御用学者的建议，或许超过了必要的程度，这些人里面有亚历山大·法捷耶夫（Alexander Fadeyev），他是作家协会的领导人，师法日丹诺夫来施行整肃。普罗科菲耶夫在党的文人杜撰出的空泛文章上挂名。他为了广播之用而推出老套的实用音乐。《伏尔加河与顿河交会》(The Volga Meets the Dons）的突出之处仅在于它是"献给这个历史事件的惟一交响乐曲",这指的是运河的启用。政府不费什么力气就说服他在这首新交响曲的沉静结尾之上，加了一个老套的热闹收场。罗斯特罗波维奇告诉我们，普罗科菲耶夫这么做是为了斯大林奖的奖金。最糟糕的是，前一年滔滔奔流的主题，现在渐渐变成温婉、有时流于平庸的东西。

第七交响曲第一次公开演出成了普罗科菲耶夫的最后一次公开露面。肖斯塔科维奇得知他这位同行的健康日趋恶化，心中很是难过，他在第二天便写下这段感人的赞词：

亲爱的谢尔盖·谢尔盖耶维奇：

谨向你精彩的新交响曲致贺。昨日我听了一遍，从第一个音开始到最后一个音，都让我觉得兴味盎然，很是享受。第七交响曲是个了不起的成就，有深刻的情感和很高的才情。它是一首真正的杰作。我不是乐评家，所以我不应作更细节的评断。我不过是一个喜爱音乐的听众，对你的作品尤其情有独钟。我觉得很可惜，只有第四乐章奏了两次，整首作品应该都再奏一遍的。就这件事而言，新作品应该正式演奏两次，再奏第三次作为添加曲。对我而言，S. A. 萨穆苏德指挥的第七交响曲非常之好。

我祝你再活100岁来创作。听一首像你的第七交响曲这样的作品让生活变得更容易而快乐。

我紧握你的手。代我向米拉·亚历山德洛夫娜问好。

普罗科菲耶夫在1948年之后最好的作品是他和罗斯特罗波维奇之间的友谊和密切合作的结果。若以F小调小提琴奏鸣曲的标准来衡量，大提琴奏鸣曲(Op. 119)或许过于甜美散漫，但是它舒缓的表达形式并不矫揉造

作，有其值得称道之处。这首作品和第九钢琴奏鸣曲有很多共通之处，由罗斯特罗波维奇和李希特所作的公开演出也受到好评。这位年轻的大提琴家甚至在《交响协奏曲》(Sinfonia Concertante, Op. 125）的准备过程中参与更多。他不仅重编独奏部分，而且更透彻地展现了乐器的技巧可能性,他也协助谱曲的工作。自然,他让这首作品对于才气不如他的独奏家变得更为棘手。

1952 年 2 月 18 日，在李希特勇敢地（因为没有经验)指挥莫斯科青年管弦乐团协奏下,罗斯特罗波维奇呈现了这首作品。听众反应冷淡,一如所料。涅斯耶夫解释道：

> 这首交响协奏曲的情形和第六交响曲以及最后几首奏鸣曲一样，新的和旧的普罗科菲耶夫在其中并立并存。旧的普罗科菲耶夫主要表现在音色与和声的坚实，以及故意使某些乐段的性格杂乱无章上……这些段落使出席首演的一些听众心里不快，但是它们不应被视为这首作品根本的风格要素。反之，宽广而惯常的如歌主题是这首作品最为突出的特征。

我们感到欣慰的是，今天在这首作品中我们又看到了普罗科菲耶夫那尖锐的管弦音色以及讽刺风格，它忽视了所谓的传统。

有乐评家对普罗科菲耶夫最后一首芭蕾舞乐《石之花》(The Stone Flower)始终关切。这首作品在 1948 年秋



米提斯拉夫·罗斯特罗波维奇。普罗科菲耶夫最后一部重要作品《交响协奏曲》(Op. 125)便是为这位伟大的俄国大提琴家所写的，当时罗斯特罗波维奇才20来岁

天成形，是以巴佐夫（Bazhov）采自乌拉尔山的绮丽传说为底本，打算由拉伏洛夫斯基（Lavrovsky）编舞，他编的《罗密欧与朱丽叶》是“如此漂亮”。钢琴总谱在1948年9月到1949年3月之间完成。普罗科菲耶夫此时的病情已使得他每天的工作不超过一小时。万事皆备，独独不能搬上舞台，这种情形屡见不鲜。根据拉伏洛夫斯基的说法：

音乐在几次试演中受到了严厉的批评。他们说这部作品和巴佐夫故事的意象没什么关联，它既灰暗、沉重，又难以配上舞蹈。许多轻率、思考欠周、笨拙的评语都冒了出来。普罗科菲耶夫对上演日期往后推延感到不耐烦，他觉得深受伤害。他的健康在这个节骨眼上更加恶化……可惜我不能给他打气，实情是我被迫对他隐瞒，怕影响他的健康。

米拉在几个月之后回忆道：

……剧院方面要谢尔盖在乐谱上再做一些增补。照谢尔盖·谢尔盖耶维奇的说法，他们希望他“使戏剧性的部分更大声，这意味着会使音乐的结构流于粗糙”。他对剧院在制作芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》和《灰姑娘》的出色表现很是感激，但是他无法点头答应这个要求。《石之花》的配器是根据情节、角色和舞蹈本质的合理发展创作的；剧院方面的要求就等于是变更整个想法，这让他极为

沮丧。他说这“让他没有休息的余地”。

“遗憾的是”,卡巴列夫斯基说:

……剧院方面“原则上”得到了作曲者的首肯,在他去世后凭自己的意思更改乐谱。把两份乐谱——作曲者自己的和剧院“编辑”过的——拿来比较,就看得出普罗科菲耶夫的音乐是多么细致而多彩多姿。

《石之花》并不是普罗科菲耶夫惟一一部被波修瓦剧院“管弦配器骑兵团”蹂躏的作品。不过在普罗科菲耶夫去世之前,显然他宁愿自己做这个工作。拉伏洛夫斯基说:

……排练开始了。普罗科菲耶夫马上活力焕发。这个音乐他已经完成了两年以上。我们依一些评论的指点,修改了许多素材。普罗科菲耶夫大肆重写,如第四幕卡特琳娜(Katerina)和达尼拉(Danila)的二重唱。

普罗科菲耶夫临终前盘桓心中的便是这首二重唱:

普罗科菲耶夫坐在这首二重唱的管弦乐总谱前。他的状况似乎很好,专注于工作……我把这一天剩下的时间都拿来排练这首二重唱,晚上我挂了个电话给普罗科菲耶夫,告诉他这件事……米拉·亚历山德洛夫娜接的

电话，她的声音依稀可辨，告诉我，谢尔盖已经过世了。

20世纪的音乐充斥了自觉的装模作样，它常为理念和宣言所驱策，本身和艺术却没什么关系。而普罗科菲耶夫是一位不为别的，只为写音乐、对音乐这个艺术样式有不可抑止的感受的作曲家，即使在最后几个月的痛苦里，普罗科菲耶夫奋发的创作仍是无与伦比的：

在去世的前几天，谢尔盖被严重的流行性感冒弄得奄奄一息，我们在1952年编了一份作品目录，他要我记下这些作品的曲名。我心里感到很是沮丧(因为我知道，其中许多作品才开始着手)，我想尽办法向他保证，等他完成这首作品后，我们会有很多时间来进行此项工作。但是他很坚持，我只好顺着他的意思，马上坐下来，在他的口述下写出了这些曲名：

Op. 132——为大提琴和管弦乐团所写的小协奏曲，三个乐章

Op. 133——第六协奏曲，为双钢琴和弦乐团，三个乐章

Op. 134——大提琴无伴奏奏鸣曲，四个乐章
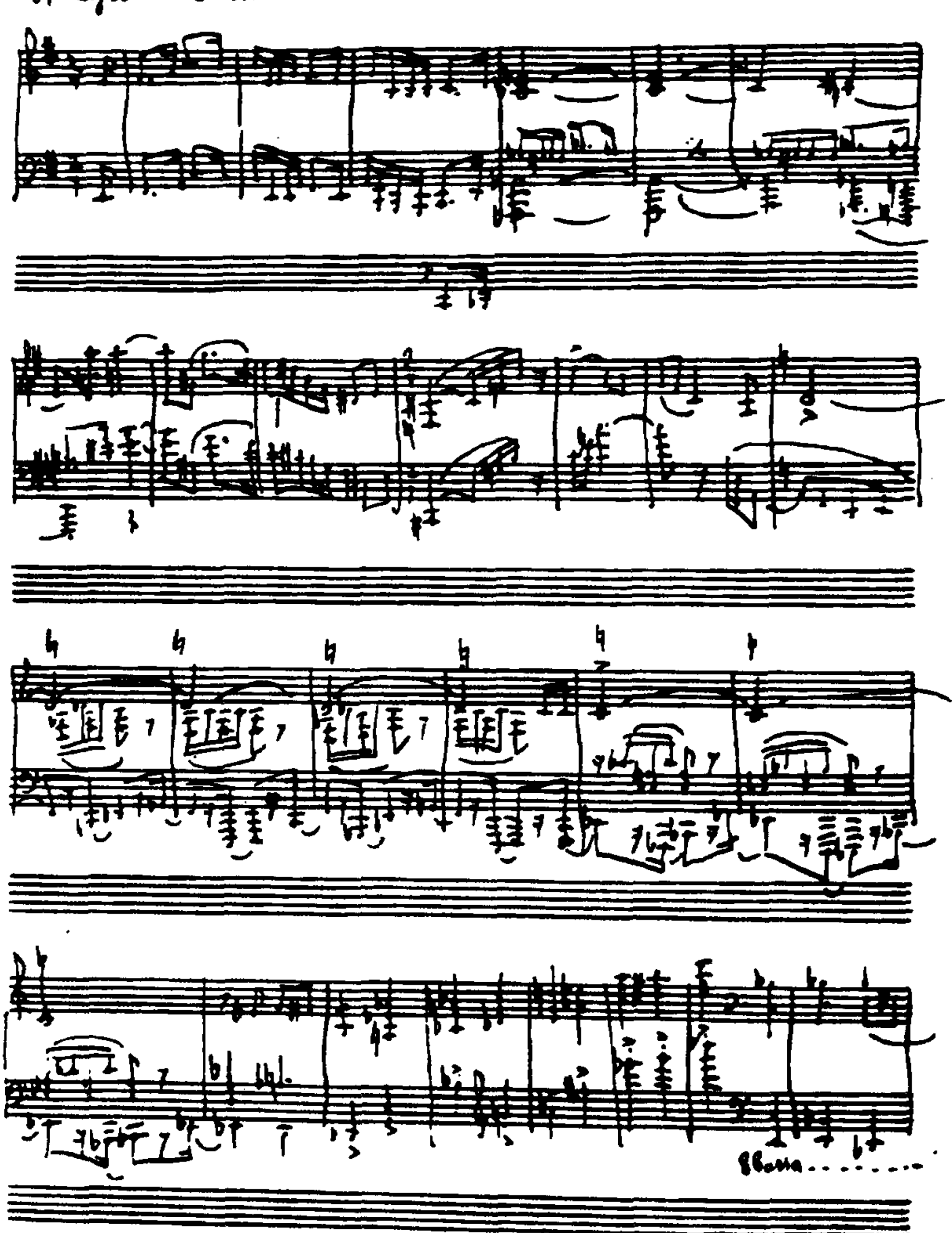
Op. 135——第五钢琴奏鸣曲，新版本，三个乐章

Op. 136——第二交响曲，新版本，三个乐章

Op. 137——降E大调第十钢琴奏鸣曲

Op. 138——第十一钢琴奏鸣曲

10-я соната.



普罗科菲耶夫最后的作品——第十钢琴奏鸣曲的草稿

在这些作品中，只有一首——新版的第五钢琴奏鸣曲——在他去世前完成。

(米拉·门德尔松)

在1955年伊雅·爱伦堡措辞谨慎的赞词中回忆了普罗科菲耶夫的奋斗：

他与使他成名的(西方)世界划清关系，他想要为他的人民和未来工作。创作教他吃了许多苦头，但是他矢志不改，奋斗不懈，他去世时的心灵仍然年轻，不曾妥协，到最后仍然忠于自我。他是个伟人，后代子孙若不仔细聆听普罗科菲耶夫的作品，思索他的"非常遭遇"，是不能了解我们这个艰苦而荣耀的时代的。

约瑟夫·斯大林是最该为这个"非常遭遇"直接负责的人，他在1953年3月5日9点50分去世。同一天晚上，普罗科菲耶夫在9点左右因脑溢血而去世。这位作曲家的死讯过了好几天才公布。《苏维埃音乐》在1953年4月登载了纪念他们的文章，斯大林在第1页，普罗科菲耶夫在第117页。

在那些日子里，生活深锁在随时可能发生的恐惧不安中，有人悄悄跑过(波修瓦)剧院的长廊，大声叫着："普罗科菲耶夫去世了。"这个消息传遍剧院，可是它却像空气一样停留在不可置信中。谁死了?除了斯大林之外，换

了别人应该是不敢死的。只有斯大林可以死去，而人民所有的感情、所有失去的悲伤，都应该只属于他一个人。

……莫斯科的街道封锁，交通陷于停滞。要找到一辆车是不可能的，费了好大的劲，才把普罗科菲耶夫的灵柩从他在莫斯科艺术剧院（Moscow Art Theatre）对面的寓所移到作曲家馆地下室的小房间里，以便举行葬礼。

所有的温室和花店空无一物，都拿去给“万世万民的领袖和导师”用了。甚至连几朵放在这位最伟大的俄国作曲家棺木上的花都找不到。报纸上没有空位来刊登讣闻。任何东西都是斯大林的，甚至连他曾经迫害的普罗科菲耶夫，他的尸体也是。当成千上万的人争先恐后奔向灵堂，向这位超人和独裁者行最后一次礼时，位于米奥斯卡娅街（Myausskaya Street）的潮湿阴暗的地下室几乎空无一人，在场的只有普罗科菲耶夫的家人和刚好住在附近、能穿过重重警察关卡的友人。

（贾琳娜·薇希妮芙斯卡娅）